



Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo



MARIANA ANTUNES SAMPAIO

NOVA SEDE PARA O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

CURITIBA

2016

MARIANA ANTUNES SAMPAIO

**NOVA SEDE PARA O CONSERVATÓRIO
DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Monografia apresentada à disciplina
Orientação de Pesquisa como requisito parcial
para a conclusão do curso de graduação em
Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia,
da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Weihermann

CURITIBA

2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Weihermann

Examinadora: Prof. Dra. Maria Luiza Marques Dias

Examinador: Prof. Dr. Paulo Chiesa

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, 08 de dezembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Denise Cristine, por estar sempre presente e atuar como minha consultora de assuntos gerais. Também por todas as igrejas, museus, edifícios e cidades históricos visitados na infância, antes de eu sequer imaginar o que isso significaria para mim.

Ao meu pai, Dagoberto, que de uma forma ou de outra sempre apoiou as minhas escolhas, ainda que tenha a certeza de que as enxerga com frequência como loucuras.

À professora Silvana Weihermann, que me orientou nesse trabalho, e aos professores Key Imaguire e José La Pastina, que me inspiraram a seguir em frente nessa área com suas incríveis histórias. Também ao professor Aloísio Schmid e ao Claudionor Beatrice, que me fizeram ver a música de forma que nunca havia imaginado.

À Jussara Valentini e ao Roberto Martins, que me receberam na Arquibrasil Arquitetura e Restauração e tanto me ensinaram sobre patrimônio e os assuntos mais diversos.

Ao pessoal da Coordenação do Patrimônio Cultural da SEEC e do Setor de Patrimônio Histórico do IPPUC, em especial à Rosina Parchen e à Silvia Bueno, por fazer parte da minha trajetória profissional e dessa monografia através da cessão de material de pesquisa e de sugestões diversas para o desenvolvimento do trabalho.

Aos amigos, em especial Luiza Massaro, Marina Pasetto e Raquel Lautert, que começaram comigo essa empreitada em 2009.

Não tenho uso para uma liberdade teórica. Deem-me algo de finito, definido - matéria que pode prestar-se à minha operação apenas na medida em que é proporcional às minhas possibilidades. E essa matéria se apresenta a meu exame acompanhada de suas limitações. Devo, de minha parte, impor minhas próprias regras [...] Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito.

Stravinsky

RESUMO

O presente trabalho visa servir de referência teórica para o desenvolvimento de um projeto de nova sede para o Conservatório de Música Popular Brasileira, fazendo uso de imóvel histórico. Para tanto, aborda os temas de patrimônio histórico, incluindo definições e discussões a respeito das questões de intervenção e reuso; traça um breve histórico do ensino da música no Brasil, visando compreender os processos didáticos envolvidos; apresenta conceitos relacionados ao campo da acústica, a fim de determinar as necessidades de adequação acústica dos espaços voltados à prática musical; desenvolve uma análise do Conservatório de MPB como instituição, suas atividades e suas instalações físicas atuais; apresenta obras de caráter similar ao projeto que será desenvolvido, a fim de que possam lhe servir de referencial técnico, de organização e estético; desenvolve análise do imóvel e terreno para os quais a realocação da instituição é proposta, levando em consideração aspectos históricos, físicos e legais; por fim, apresenta um programa de necessidades desenvolvido para atender às atividades do Conservatório de MPB.

Palavras chave: Educação musical, patrimônio histórico, cultura popular

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sobrado dos Guimarães, visto a partir da Rua 13 de Maio. À esquerda, sobrado que recebeu algumas das funções do CMPB posteriormente à sua inauguração, mas não é de uso exclusivo da instituição. Fonte: Gazeta do Povo	38
Figura 2 - Fragmento da fachada voltada para a Rua Mateus Leme, onde está o acesso principal da escola. Fonte: Gazeta do Povo	39
Figura 3 - Acesso ao Conservatório na época de sua inauguração. À direita, balcão de informações e controle. Ao fundo, acesso à praça, onde há um espaço de estar e um auditório externo. Observa-se a demarcação dos planos através de cores intensas e diversas. Fonte: Design & Interiores	40
Figura 4 - Sala de aula. Ambiente limpo, onde o mobiliário resume-se ao necessário. Ao fundo, parede original, descascada de modo a expor o aparelho dos tijolos. Acima, vigas metálicas aparentes. Fonte: Design & Interiores.....	40
Figura 5 – Auditório. Localizado no último pavimento, consiste em uma sala ampla com palco elevado, sem qualquer tratamento acústico especial. O espaço é também usado para ensaios e atividades com grupos maiores, considerando as pequenas dimensões das salas de aula comuns. Além dos pilares, observa-se as treliças metálicas que sustentam o telhado, recomposto com telhas cerâmicas conforme volume original. Fonte: Design & Interiores.	41
Figura 6 - Praça das Artes. Fonte: Archdaily	42
Figura 7 - Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, Brasil Arquitetura. Fonte: Vitruvius.....	43
Figura 8 - Inserção urbana do projeto: área de ocupação consolidada, densa e verticalizada. Fonte: Archdaily	43
Figura 9 - Volumes e usos na edificação. Observa-se a forma peculiar do terreno, com 4 pontos de acesso a três ruas diversas. Fonte: Archdaily.....	44
Figura 10 - Fachada do edifício sede do CDMSP ladeada pelos novos volumes. O respeito a alinhamentos, alturas, e neutralidade de cores e materiais promove a integração do novo ao antigo de forma não agressiva. Os	

tons terrosos e a simplicidade do novo projeto destacam por contraste a arquitetura rebuscada da casa antiga, pintada em branco. Fonte: Archdaily	45
Figura 11 - Vazio entre volumes configurando a praça interna. À direita vê-se a rampa de acesso ao estacionamento no subsolo. Fonte: Archdaily	45
Figura 12 - Praça conformada entre volumes. Fonte: Archdaily	46
Figura 13 - Circulação no interior do edifício. O aspecto rústico do exterior se mantém, paredes em concreto aparente pigmentado exibindo as marcas das formas. Fonte: Archdaily	46
Figura 14 - Sala de concertos do CDMSP. Vista do palco. Fonte: Archdaily	47
Figura 15 - Sala de concertos do CDMSP. Vista da plateia. Fonte: Archdaily	48
Figura 16 - Sala de música. Observa-se a opção por piso e revestimentos de parede em madeira, bem como de forro mineral perfurado para adequação acústica do espaço. Fonte: Archdaily	48
Figura 17 - Sala de dança. Observa-se a mesma opção por forros voltados ao condicionamento acústico. Lajes flutuantes diferenciam estas salas daquelas de prática musical. Fonte: Archdaily	49
Figura 18 - Janelas de alto desempenho no isolamento acústico. Destacadas do plano da fachada e posicionadas em formas e tamanhos aparentemente aleatórios, conferem um tom lúdico ao edifício austero. Fonte: Archdaily	50
Figura 19 - Escola de Música do Instituto Politécnico de Lisboa. Fonte: Archdaily	50
Figura 20 - João Luis Carrilho da Graça. Fonte: Carrilho da Graça Arquitectos	51
Figura 21 - Inserção da obra no contexto urbano. Fonte: Carrilho da Graça Arquitectos	52
Figura 22 - Poucas aberturas para o exterior como solução de isolamento acústico e resposta à ausência de vistas interessantes. Fonte: Archdaily	53
Figura 23 - Vista do pátio central; ao fundo, salas de prática musical. Fonte: Archdaily	53
Figura 24 - Esquema da organização interna dos espaços. Fonte: Archdaily	54
Figura 25 - Interior de sala de prática musical. Fonte: Archdaily	55
Figura 26 - Auditório. Fonte: Archdaily	56

Figura 27 - The Juilliard School. Fonte: Archdaily	57
Figura 28 - Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro. Fonte: Diller Scofidio + Renfro	57
Figura 29 - Edifício sede da escola antes da intervenção de Diller Scofidio + Renfro. Fonte: The City Review.....	59
Figura 30 - Vista geral do edifício. À direita, a área da ampliação com sua fachada em vidro voltada para a Broadway. Na esquina observa-se ainda o recorte em diagonal realizado na volumetria original para valorizar o acesso ao Alice Tully Hall. Fonte: Archdaily.	60
Figura 31 – Novo acesso à escola, agora realizado pelo nível da rua; a escadaria também serve de área de permanência. Fonte: Archdaily	60
Figura 32 – Vista do pano de vidro voltado para a Broadway, expondo o interior do edifício. Abaixo, as instalações vinculadas ao Alice Tully Hall, com total transparência para o exterior. Fonte: Archdaily	61
Figura 33 – Sala voltada à prática musical. Nas paredes, piso e teto observam-se revestimentos em madeira instalados em diferentes ângulos e com diferentes padrões de perfuração, elementos importantes no condicionamento acústico do espaço. Fonte: Archdaily.	61
Figura 34 – Estúdio de dança. Em todos os ambientes a iluminação foi cuidadosamente estudada para garantir os efeitos desejados e a eficiência energética. Fonte: Archdaily	62
Figura 35 – Hall de acesso ao Alice Tully Hall. A sensação é a de um ambiente amplo, com íntima relação com o exterior. Fonte: Archdaily	63
Figura 36 – Café vinculado à sala de concertos. Fonte: Archdaily	63
Figura 37 – Alice Tully Hall. Vista da plateia e palco. Fonte: Archdaily	64
Figura 38 - Alice Tully Hall. Interior da sala de concertos. Fonte: Archdaily .	64
Figura 39 - Ficha de registro do imóvel como Unidade de Interesse de Preservação. Fonte: IPPUC.....	65
Figura 40 - Projeto original do imóvel. Fonte: IPPUC	66
Figura 41 - Ernesto Guaita. Fonte: Boletim Casa da Memória	68
Figura 42 - Casa Félix no ano de 1979. Observa-se a descaracterização dos vãos no pavimento inferior. Fonte: IPPUC.....	74
Figura 43 - Interior do pavimento térreo em 2013. Fonte: IPPUC.....	75

Figura 44 - Interior do pavimento térreo em 2013. Apesar da descaracterização de materiais, a conformação do espaço como um grande ambiente foi mantida. Fonte: IPPUC	76
Figura 45 - Pavimento superior fotografado em 2013. Observa-se a manutenção do piso em madeira, com réguas estreitas, e das esquadrias internas. Fonte: IPPUC	77
Figura 46 - Pavimento superior em 2013. Observa-se a instalação de grades internamente às esquadrias externas. O forro em madeira também foi mantido. Fonte: IPPUC	77
Figura 47 - Fachada do sobrado no ano 2013. Fonte: IPPUC	78
Figura 48 - Fachada do imóvel em 2016. Observa-se o acúmulo de sujidades e a rápida degradação por ação antrópica (vandalismo) desde o registro anterior. Fonte: Acervo da autora	79
Figura 49 - Situação dos terrenos de trabalho. Fonte: Google Maps com intervenção da autora	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	DELIMITAÇÃO DO TEMA	12
1.2	OBJETIVO GERAL	12
1.3	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	12
1.4	JUSTIFICATIVAS.....	13
1.5	METODOLOGIA DE PESQUISA	13
2	PATRIMÔNIO CULTURAL	14
2.1	O USO COMO MEDIDA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO	16
2.2	ADAPTAÇÕES E INSERÇÕES	18
3	O ENSINO DA MÚSICA	20
3.1	OS CONSERVATÓRIOS E O ENSINO ESPECIALIZADO DA MÚSICA ..	20
3.2	A MÚSICA COMO DISCIPLINA DO ENSINO REGULAR	28
3.3	EDUCAÇÃO MUSICAL E ESPAÇO CONSTRUÍDO.....	29
3.3.1	Atividades desenvolvidas e características desejáveis do espaço	29
3.3.2	Avaliação acústica dos espaços	31
4	O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA	35
4.1	ATIVIDADES.....	35
4.2	SEDE ATUAL: O SOBRADO DOS GUIMARÃES	37
5	ESTUDOS DE CASO	42
5.1	PRAÇA DAS ARTES	42
5.2	ESCOLA DE MÚSICA DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA	50
5.3	THE JUILLIARD SCHOOL: RENOVAÇÃO E AMPLIAÇÃO	56
6	INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	65
6.1	CASA FÉLIX	65

6.1.1	Histórico	65
6.1.2	O arquiteto: Ernesto Guaita	67
6.1.3	Levantamento arquitetônico.....	69
6.1.4	Estado de conservação.....	74
6.1.5	Inserção na proposta	79
6.2	ASPECTOS LEGAIS: USO E OCUPAÇÃO DO SOLO.....	80
6.2.1	Zoneamento	81
6.2.2	Setor Especial Barão-Riachuelo	81
7	DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO.....	83
7.1	DIRETRIZES DE PROJETO	83
7.2	DIRETRIZES DE INTERVENÇÃO NO IMÓVEL HISTÓRICO	83
7.3	PROGRAMA	84
8	REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Realocação do Conservatório de Música Popular Brasileira fazendo uso de imóvel histórico sito à Rua Barão do Rio Branco.

1.2 OBJETIVO GERAL

Definir diretrizes de projeto para nortear a proposição de nova sede para o Conservatório de Música Popular Brasileira em sobrado em estilo eclético e terreno adjacente sitos à Rua Barão do Rio Branco.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Estudo de teorias relativas à importância do uso e preservação do patrimônio cultural edificado.

Compreensão das atividades relacionadas ao ensino e prática musical e observação de suas relações com o ambiente construído.

Estudo de questões relativas ao campo da acústica, visando garantir a qualidade do espaço voltado ao ensino e à prática musical.

Análise do Conservatório de Música Popular Brasileira como instituição de ensino, sua história, objetivos e atividades, bem como adequação da sede atual.

Levantamento histórico, arquitetônico e fotográfico de imóvel de importância histórica e desenvolvimento de critérios de intervenção para reciclagem.

1.4 JUSTIFICATIVAS

Deficiências na sede atual do Conservatório relacionadas ao espaço físico insuficiente, manutenção inadequada, inatenção a normas de segurança e inadequação acústica das salas de aula.

Relevância da instituição para o cenário cultural de Curitiba, atingindo os estudantes de música, provendo aulas dos mais diversos instrumentos a baixos custos, e a população de modo geral enquanto promotora de apresentações culturais abertas ao público.

Estabelecimento de relações entre diferentes aspectos das manifestações culturais, aliando o patrimônio cultural edificado a atividades relativas à música popular, patrimônio imaterial da sociedade.

1.5 METODOLOGIA DE PESQUISA

Pesquisa bibliográfica referente a temas relevantes ao trabalho, incluindo informações a respeito do Conservatório de MPB e a projetos correlatos ao que aqui se propõe.

Pesquisa documental e visita à sede atual do CMPB e ao imóvel e terreno para os quais é proposta sua realocação, visando revelar suas histórias, características físicas e aspectos positivos e negativos.

2 PATRIMÔNIO CULTURAL

Patrimônio Cultural pode ser definido como o conjunto de manifestações, tangíveis ou intangíveis, que possuem relevância na formação da identidade cultural de uma comunidade. O conceito é definido na Constituição Federal de 1988 da seguinte forma:

"Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

De acordo com histórico traçado por Lyra (2016), os primeiros registros de ações em defesa de edificações de tempos anteriores datam do início do século XV. A retirada de materiais nobres de edifícios fora de uso era prática comum, visando seu reaproveitamento em novas construções. Documentos da época registram o descontentamento de determinados indivíduos com a tendência ao desmanche de tais edifícios, demonstrando sua percepção da importância destes como testemunho de alguma espécie.

Dentre as obras que sofreram esse tipo de ataque, pode ser citado o Coliseu. A remoção de grandes quantidades de travertino causou comprometimentos estruturais severos ao edifício, que precisou passar por obras de consolidação para que chegasse aos dias de hoje. O saque de materiais cessou e o monumento foi salvo da destruição quando o Papa Bento XIV o consagrou à memória dos mártires cristãos. Até então inutilizado pela mudança de costumes, o Coliseu adquiriu a partir desse momento nova função: a de memória. O conhecimento da função original de um edifício é passo

importante para entendê-lo como monumento histórico; de acordo com a Carta de Veneza, “o monumento é inseparável da história de que é testemunho” (II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, 1964).

Ao conceituar patrimônio histórico, Lemos (2010) trabalha com as categorias estabelecidas por Hugues de Varine-Bohan, dividindo-o em patrimônio natural, patrimônio material e patrimônio imaterial. Apesar da classificação, Lemos (2010) ressalta a complexidade do assunto, uma vez que a importância dos elementos do patrimônio cultural advém de sua relação com a comunidade. Um único elemento estudado pode se encaixar em mais de uma categoria, estabelecer relações com outros elementos, e possui um contexto amplo relacionado a processos sociais, tratando-se assim de um simples fragmento. O caráter intrincado dessa rede de relações é abordado por Aldo Rossi, que escreve a respeito da memória no contexto da cidade.

“A própria cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e lugares, a cidade é o *locus* da memória coletiva. Essa relação entre o *locus* e os cidadãos torna-se, pois, a imagem predominante, a arquitetura, a paisagem; e, como os fatos fazem parte da memória, novos fatos crescem juntos na cidade. Nesse sentido, de todo positivo, as grandes ideias percorrem a história da cidade e a conformam. (...) Assim, a união entre o passado e o futuro está na própria ideia da cidade, que a percorre tal como a memória percorre a vida de uma pessoa e que, para concretizar-se, deve conformar a realidade, mas também conformar-se nela. E essa conformação permanece em seus fatos únicos, em seus monumentos, na ideia que temos deles.” (Rossi, 2001)

Lemos (2010) destaca ainda que o patrimônio cultural de um povo não é composto apenas de grandes obras, consideradas excepcionais em sua técnica, porte, estética ou história, mas também e principalmente de exemplares humildes e comuns, que representam o modo de vida da maior parcela de uma população. Ainda que impressionantes em seu caráter singular, e justamente por conta dele, as grandes obras não são representativas da média da produção cultural de uma comunidade.

Por fim, cabe fazer constar que o patrimônio oficial, aquele reconhecido e protegido por lei, representa apenas uma ínfima parcela do universo que compõe o patrimônio cultural de um povo.

2.1 O USO COMO MEDIDA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO EDIFICADO

Como regra, a ausência de função destinada aos imóveis contribui para sua degradação; a destinação útil não só lhes confere significado, tornando-os dignos de cuidados, como contribui com sua preservação no aspecto físico dos materiais. Um edifício que não tenha suas janelas abertas com frequência, por exemplo, tende a ter o índice de umidade interna elevado; tal condição é convidativa à reprodução de microrganismos e insetos, além de por si só acelerar a degradação e promover a desagregação de determinados materiais.

O reuso de imóveis foi tema controverso durante muito tempo. Seguindo o histórico de Lyra (2016), durante a primeira metade do século XIX o restauro era praticado como uma ação de preservação da matéria, tratando o edifício como um invólucro físico desvinculado de sua função de uso. A atribuição de nova função exigiria adaptações, alterando a matéria e consequentemente descaracterizando aquilo pelo que se zelava.

John Ruskin chega a se emocionar com a ruína, com suas pátinas, rupturas e invasões por parte da natureza, sendo contrário a ações de restauração. Os teóricos do período eram muito influenciados pela arqueologia, disciplina de estudo recente que os fascinava; de seu ponto de vista o restauro alterava a matéria e o documento, podendo causar a perda irremediável de fontes de informação valiosas. Mais tarde, Eugène Viollet-le-Duc posiciona-se favorável ao restauro, ressaltando a importância do reuso para a conservação da obra. De acordo com suas ideias, o edifício que passa por adaptações para receber nova função não deve sair das mãos do arquiteto menos cômodo do que era ao abrigar a função para a qual foi originalmente concebido.

Cesare Brandi, ao escrever sobre restauração, trata as obras arquitetônicas de forma muito próxima à que trata as obras de arte, diferenciando-as destas pela inalienabilidade do contexto, mas desprezando completamente seu caráter utilitário, postura contestada por Lyra (2016). O autor considera que a função utilitária faz parte da natureza da arquitetura, diferenciando-a da obra de arte. Marcos Vitruvius definiu a arquitetura como ordenamento, disposição,

eurritmia, proporção, conveniência e distribuição, princípios sintetizados por Leon Batista Alberti à época do Renascimento para *utilitas*, *firmitas* e *venustas*. Mais tarde, o Modernismo trabalha sob a máxima “a forma segue a função”. A menção ao uso é elemento constante, chegando no Modernismo a ser não apenas citado, mas considerado o fator determinante para a forma, o invólucro físico. A obra arquitetônica que não cumpre função utilitária perde seu sentido.

No ano de 1931, é registrada na Carta de Atenas a importância da delegação de funções às obras arquitetônicas:

“A conferência recomenda que se mantenha uma utilização dos monumentos que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre a finalidades que respeitem o seu caráter histórico ou artístico.” (I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Monumentos)

A recomendação é reiterada em 1964 através da Carta de Veneza: “A conservação dos monumentos é sempre favorecida por sua destinação a uma função útil à sociedade” (I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Museus, 1931), e posteriormente através da Carta do Restauro.

“Sempre com o objetivo de assegurar a sobrevivência dos monumentos, vem-se considerando detidamente a possibilidade de novas utilizações para os edifícios monumentais antigos, quando não resultarem incompatíveis com os interesses histórico-artísticos. As obras de adaptação deverão ser limitadas ao mínimo, conservando escrupulosamente as formas externas e evitando alterações sensíveis das características tipológicas, da organização estrutural e da sequência dos espaços internos” (Ministério de Instrução Pública – Governo da Itália, 1972)

Por fim, Lyra (2016) considera que com frequência a causa da degradação é o próprio usuário; a falta de conhecimento a respeito do tema acarreta em descaso com a manutenção desses bens. A relação da educação com a preservação do patrimônio já era percebida e registrada na Carta de Atenas:

“A conferência, profundamente convencida de que a melhor garantia de conservação de monumentos e obras de arte vem do respeito e do interesse dos próprios povos, considerando que esses sentimentos podem ser grandemente favorecidos por uma ação apropriada dos poderes públicos, emite o voto de que os educadores habituem a infância e a juventude a se absterem de danificar os monumentos, quaisquer que eles sejam, e lhes façam aumentar o interesse, de uma maneira geral, pela proteção dos testemunhos de toda a civilização” (I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos em Museus, 1931)

Lyra (2016) acredita que o conhecimento dos edifícios, de suas histórias e importância, e subsequentes valorização e interesse na preservação seriam promovidos pelo convívio. Mais uma vez, o uso mostra-se fundamental na preservação do patrimônio edificado, permitindo sua aproximação da população.

A fim de possibilitar o uso de um imóvel histórico, são constantemente necessárias adaptações à edificação; seu reuso sem qualquer tipo de alteração costuma ser inviável, não apenas pela mudança de costumes e de expectativas com relação ao espaço, mas porque dificilmente o imóvel será novamente ocupado com a função que lhe cabia originalmente. Deve-se ressaltar que o aspecto atual de um edifício antigo quase nunca é o aspecto que possuía originalmente, mas fruto de uma série de alterações sofridas ao longo dos anos, realizadas por diversos usuários a fim de tornar seu uso viável ou mais confortável.

2.2 ADAPTAÇÕES E INSERÇÕES

É inevitável o convívio entre os elementos de outras épocas e os contemporâneos, seja por conta da necessidade de intervenções no próprio imóvel, seja pela evolução do entorno que o cerca. Essa relação não deve ser mal vista; novas inserções, quando de qualidade, enriquecem a edificação ou o conjunto urbano, acrescentando a marca da contemporaneidade e destacando a permanência dos elementos que resistem através da passagem dos anos. É imperativo, no entanto, que se tome certos cuidados ao projetar uma intervenção sobre imóvel histórico ou em sua proximidade. De acordo com Lucio Costa, “a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a arquitetura de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura”.

Critérios como alinhamentos, cores, texturas, ritmos, proporções e padrões de ocupação do solo devem ser respeitados ao se propor uma intervenção inserida em contexto histórico. Esta não deve, no entanto, jamais se confundir com o antigo, apresentando coerência com o entorno sem abrir mão da legitimidade de pertencer à sua própria época. Recomendações gerais para

intervenção sobre um imóvel específico foram registradas na Carta de Veneza:

“Os acréscimos só poderão ser tolerados na medida em que respeitem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente.” (II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, 1964)

Mais tarde, a Recomendação de Nairóbi publicou instruções a respeito da inserção de novos elementos a conjuntos urbanos preservados.

“Um cuidado especial deveria ser adotado na regulamentação e no controle das novas construções para assegurar que sua arquitetura se enquadre harmoniosamente nas estruturas espaciais e na ambiência dos conjuntos históricos. Para isso, uma análise do contexto urbano deveria preceder qualquer construção nova, não só para definir o caráter geral do conjunto, como para analisar suas dominantes: harmonia das alturas, cores, materiais e formas, elementos constitutivos do agenciamento das fachadas e dos telhados, relações dos volumes construídos e dos espaços, assim como suas proporções médias e a implantação dos edifícios. Uma atenção especial deveria ser prestada à dimensão dos lotes, pois qualquer modificação poderia resultar em um efeito de massa, prejudicial à harmonia do conjunto.” (UNESCO, 1976)

Ainda que se direcionem à orientação de diferentes tipos de inserção, pode-se observar que os critérios de intervenção são os mesmos, mais desenvolvidos e especificados no segundo documento. Para a realização de qualquer obra que estabeleça relações próximas com o patrimônio cultural edificado, é necessária principalmente a sensibilidade na leitura do contexto, que permite ao arquiteto encontrar soluções que se integrem de forma harmoniosa ao já existente.

3 O ENSINO DA MÚSICA

3.1 OS CONSERVATÓRIOS E O ENSINO ESPECIALIZADO DA MÚSICA

A história dos conservatórios pode ser traçada a partir do Renascimento. Nesse momento eram assim denominadas instituições ligadas à Igreja onde eram abrigadas crianças órfãs, as quais eram educadas para a música. O canto tinha então ligação íntima com as cerimônias religiosas, sendo usado como instrumento de transmissão das ideias cristãs.

O Conservatório de Paris foi a primeira instituição do gênero a ser controlada pelo estado republicano. A escola adotava processos rígidos de seleção e formação, tendo por objetivo transformar os estudantes em solistas competentes; precisão e fidelidade extremas na execução eram conceitos bastante valorizados. Conforme descrito por Jardim (2009), o processo formativo se iniciava por estudos teóricos, sobre os quais era exigido perfeito domínio antes do início da prática musical; nesse segundo momento, peças em estilos históricos e no estilo vigente eram intensamente estudadas e praticadas, de modo a tornar o aluno ciente dos gostos da época. Por fim, lhe era permitida certa liberdade criativa: o aluno já possuía então seus gostos moldados, e compunha suas próprias peças usando modelos previamente estabelecidos. Esse projeto pedagógico, denominado pela autora sistema conservatorial, se disseminou para escolas de todo o mundo, mantendo-se de certa forma imutado até os dias atuais.

No Brasil o ensino da música se deu, até certo momento, unicamente através de professores particulares. As aulas ocorriam nas casas dos professores ou dos estudantes, e seus moldes não diferiam muito daqueles descritos até o momento; habitualmente provindos da Europa, os professores haviam estudado nos conservatórios de música de suas cidades, cuja metodologia replicavam com seus alunos. Muitos pianistas vieram ao Brasil durante a primeira onda da imigração italiana, por exemplo, dedicando-se aqui à atividade do ensino.

Na cidade de São Paulo havia diversas agremiações culturais que promoviam saraus e concertos de caráter recreativo; estas passaram a oferecer programas de treinamento em música, atendendo a diletantes ou agindo como um primeiro contato para estudantes que tivessem interesse em futuramente se profissionalizar. É interessante observar que, independente dos objetivos do aluno, os materiais didáticos, metodologia e parâmetros adotados eram os mesmos.

A educação institucionalizada da música se iniciou no ano de 1848, com a criação do Imperial Conservatório de Música, no Rio de Janeiro. As aulas eram ofertadas gratuitamente, e havia ainda grande vínculo com a Igreja. No ano de 1808 foi criada a Capela Real; as cerimônias, com características de concertos, demandavam a presença de coristas competentes. Com a ausência de centros de formação no Brasil, estes profissionais eram trazidos da Europa, acarretando em grande custo de manutenção das cerimônias. De acordo com Jardim (2009), a necessidade de obtenção de músicos competentes a custos mais baixos para a Capela Real foi fator importante para levar à fundação de uma instituição de ensino especializado em terras nacionais; no entanto, nem todos os profissionais formados eram absorvidos pela Igreja, havendo assim a oferta de músicos competentes para os espetáculos de ópera que já ocorriam no país.

Ainda que houvesse uma estrutura de ensino montada em terras brasileiras, os melhores alunos do Conservatório eram com frequência enviados pela própria instituição para se aperfeiçoar na Europa. Estes alunos viriam por muitas vezes a retornar e se tornar professores no Imperial Conservatório, de modo que a estética da produção musical se manteve afinada com as tendências europeias, bem como os métodos de ensino aplicados. Essa prática se manteve durante muitos anos, até que nos últimos anos do Império houve uma redução das verbas destinadas ao Conservatório, de modo que a frequência dos intercâmbios diminuiu drasticamente.

A criação do Imperial Conservatório deflagrou o surgimento de escolas especializadas no ensino de música, intensificando as atividades de ensino e prática musical no Brasil. As novas instituições não diferiam em modelo do Imperial Conservatório, apresentando características muito similares nos

métodos de ensino; como regra, as aulas eram individuais e o andamento do conteúdo relacionava-se diretamente ao desenvolvimento pessoal do estudante. As peças a ser estudadas eram escolhidas a partir de uma relação de peças sugeridas, separadas por níveis crescentes de dificuldade. Exceto pela leitura, da qual se esperava total domínio antes de qualquer atividade de prática musical, a transmissão do conteúdo teórico se dava progressivamente, acompanhando situações surgidas no momento da prática.

Com a instituição do Estado Republicano no Brasil, no ano de 1889, houve a necessidade de reformulação de diversas instituições para que se adequassem aos novos ideais políticos; neste momento o Imperial Conservatório de Música passou a ser denominado Instituto Nacional de Música. As mudanças sociais ocorridas na época tornaram os músicos, antes restritos aos gostos e preferências de seus patronos, mais independentes para definir os caminhos de sua própria produção. Como consequência, tiveram seu status elevado; passaram a ser artistas, criadores, não apenas detentores de um conhecimento técnico que lhes permitisse executar com perfeição o que lhes fosse solicitado. As alterações no gosto popular passaram a se dar mais rapidamente, à medida que o público se acostumava com as novidades estéticas propostas pelos compositores. Acompanhando as mudanças na realidade dos músicos profissionais, houve também novidades em sua formação.

Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald foram os três primeiros diretores a comandar o Instituto Nacional de Música. Como ponto comum, todos promoveram intensos debates sobre o método de ensino aplicado na escola; introduziram a obrigatoriedade do estudo de peças nacionais e promoveram apresentações, encontros, palestras e debates com a presença de músicos conceituados, além de frequente contato com a produção europeia contemporânea, visando modernizar a linguagem estudada e replicada pelos alunos. Diante de tantas propostas de renovação simultâneas, as três gestões sofreram forte oposição.

Contemporâneos a esse momento, Glauco Velásquez, Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos, ainda que não diretamente ligados ao Instituto Nacional de Música, se envolveram com questões relacionadas aos processos de

divulgação, ensino e aprendizado da música. Gallet e Villa-Lobos tinham uma preocupação com o estabelecimento de uma música culta nacional, incorporando elementos da cultura popular em suas composições. Apesar de haver uma movimentação da classe no sentido de modernizar a produção artística, não houve discussões relacionadas a questões metodológicas, didáticas e pedagógicas. O ensino permaneceu com características rígidas, onde o domínio do solfejo, da leitura e da teoria e o preciosismo na execução eram extremamente valorizados.

No ano de 1906, foi inaugurado o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, por iniciativa de João Gomes de Araújo e Pedro Augusto Gomes Cardim. Jardim (2009) ressalta que apesar de toda a efervescência cultural na capital do estado, onde ocorriam recitais com a presença de músicos estrangeiros com certa frequência, não havia ainda nenhum centro especializado na formação e aperfeiçoamento de músicos, obrigando os interessados a recorrer aos conservatórios do Rio de Janeiro e da Europa. Foi essa a trajetória de Antonio Lacerda Franco, Carlos de Campos e Pedro Augusto Gomes Cardim, componentes da primeira diretoria do CDMSP.

As atividades da nova instituição foram organizadas tomando por base a estrutura do Conservatório de Paris, visando ao ensino da música, do teatro e da ópera, a síntese de ambas as artes. Além dos cursos regulares, o CDMSP oferecia cursos de magistério. As duas modalidades contavam com disciplinas de conhecimentos gerais, conhecimentos teóricos específicos e formação prática; os cursos de magistério se diferenciavam pela presença da disciplina de Pedagogia na grade curricular. Apesar da preocupação com a qualidade do ensino demonstrada através da oferta de um curso de formação específica para a atividade letiva, a procura pela modalidade revelou-se baixíssima. Desde o início das atividades da instituição ficou evidente a preferência dos estudantes pelo Curso de Piano e pela Especialização de Concertista de Piano, reafirmando a vocação dos conservatórios como centros de formação de solistas.

Ao passo que o Instituto Nacional de Música buscou introduzir ideias mais inovadoras, o CDMSP manteve-se mais tradicional. Os alunos dos anos iniciais estudavam peças compostas por seus professores, apenas porque

estas adequavam-se melhor ao nível de dificuldade a que o aluno poderia responder. Posteriormente estudava-se Bach, Chopin, Mozart, Beethoven, Schubert, não havendo qualquer intenção de renovação no repertório.

Apesar de ambas as instituições terem surgido com o objetivo de formar profissionais altamente capacitados, logo observou-se na prática uma tendência contraditória. A formação em música se revelava demorada e custosa; materiais, partituras, instrumentos e acessórios eram artigos de valor elevado. Famílias abastadas, que teriam condições de bancar tal formação para seus filhos, não viam a atividade de músico profissional com bons olhos. A prática musical no ambiente familiar, no entanto, representava uma elevação de status – especialmente a prática do piano, símbolo de sofisticação e sempre relacionado à cultura europeia. Assim, a maior procura pelos cursos era por parte de moças de boa situação financeira, que desejavam ter uma educação refinada.

Outras instituições surgiram se espelhando nos moldes do Instituto Nacional de Música e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre as quais podemos citar o Instituto Musical Benedetto Marcello, fundado em 1906 e mais tarde transformado em Faculdade de Música Carlos Gomes, o Conservatório Musical de São Carlos, do ano de 1947, e o Conservatório de Música de Pelotas. Todas estas instituições só puderam se estabelecer com êxito por se encontrar em cidades onde havia uma camada da população com situação financeira favorável, uma vez que o perfil dos estudantes se mantinha semelhante: a maioria mulheres e diletantes.

Se por um lado os conservatórios não formaram, em maioria, profissionais, foi grande a sua importância na formação de público ouvinte. Através dos recitais anuais definiram o gosto popular, mais tradicional ou inovador, de acordo com os princípios da instituição. Jardim (2009) considera ainda que, graças a essas instituições, houve uma ressignificação da atividade de músico profissional, que passou a ser gradualmente mais aceita. As mulheres viram ampliadas suas oportunidades de trabalho, tão restritas, ao ter a possibilidade de se encaminhar para a atividade do ensino musical.

Apesar de os conservatórios serem local de discussão a respeito do conteúdo e repertório a ser estudado, a forma como se dava a transmissão do conhecimento não era questionada, mantendo-se inalterada ao longo dos anos. No ano de 1890 a música passou a ser componente obrigatório das escolas municipais de São Paulo, criando a necessidade de uma adequação dos métodos de ensino. A abordagem não poderia ser a mesma aplicada nos conservatórios, havendo não apenas uma mudança no perfil dos estudantes, mas também nos objetivos a ser alcançados pelo curso. Nas instituições de ensino regular a música não era o objetivo final; não havia a expectativa de formar músicos, mas sim de influenciar positivamente o desenvolvimento das crianças, auxiliando-as a se expressar. Por conta dessa obrigatoriedade, o ensino da música entrou em contato com novas propostas pedagógicas e com o campo da psicologia educacional pela primeira vez, sem que houvesse qualquer interesse em repensar os métodos utilizados no ensino de adultos.

Após a criação das universidades, os conservatórios passaram a ser gradativamente absorvidos por essas instituições, tendo seus cursos elevados à categoria de nível superior. Para tanto, houve adaptações de carga horária e acréscimo de algumas disciplinas obrigatórias. Foi o que ocorreu com o Instituto Nacional de Música, absorvido pela Universidade do Rio de Janeiro no ato de sua criação, no ano de 1931. Já no ano seguinte, a publicação do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova norteou a reforma do INM, proposta durante a gestão do diretor Luciano Gallet. A proposta de reestruturação incluía alterações metodológicas do ensino, mas a resistência à modernização foi tamanha que Gallet abriu mão do cargo. Guilherme Fontainha, seu sucessor, aplicou as mesmas mudanças de forma menos radical, lenta e progressivamente. A idolatria à questão técnica e ao piano como instrumento era fortemente criticada pelos novos ideais.

Na mesma época, houve também alterações de currículo em todas as instituições de ensino de música por conta de definições do Conselho Nacional de Educação, uma ação do governo Vargas que visava garantir uma educação centralizada e fiscalizada. Vinculado a este, foi criado também o Conselho de Orientação Artística, que regulava diretamente o funcionamento dessas instituições, padronizando currículos, exames e fiscalizando recitais e

outras atividades. O Estado tinha na época grande interesse na classe artística, por seu potencial de contribuir para a criação de uma identidade nacional; o impulso nacionalista era também um dos princípios do Modernismo, de modo que houve uma confluência de interesses para tanto. Havia tão pouca movimentação no sentido de se modernizar o ensino musical que não houve resistência à ação regulatória do COA, que de fato atuou no sentido de garantir a qualidade da educação.

No ano de 1933 o Conservatório Musical e Dramático de São Paulo instalou o Curso Musical Infantil, tornando-se a primeira instituição de ensino musical no Brasil a instalar um curso direcionado a crianças. Para receber o novo público, houve a necessidade de adequações metodológicas dentro da instituição; de acordo com os organizadores, a proposta do curso estava alinhada com o que havia de mais moderno no campo da pedagogia. O caráter lúdico das atividades desenvolvidas influenciou inclusive no espaço onde eram desenvolvidas, levando à adequação de uma sala especialmente para o curso, com ambiente alegre e descontraído e mobiliário apropriado para os pequenos. O curso teve a primeira turma composta por 23 crianças, recebendo de imediato grande reconhecimento por parte de profissionais relacionados ao ensino da música. As aulas eram visitadas por mestres de São Paulo e de outros estados, visando acompanhar as atividades e coletar informações a respeito de seu funcionamento.

Apesar de o CDMSP oferecer o curso de magistério, a formação em pedagogia nunca foi exigida para lecionar na própria instituição, sendo obrigatória pela primeira vez para os professores do curso infantil. Talvez pela perspectiva de ingressar no corpo docente do Conservatório, talvez pela movimentação e curiosidade criadas pela presença de uma equipe pedagógica na instituição, a procura pelos cursos de magistério aumentou significativamente nesse período. Por questões de ordem financeira, o curso infantil foi extinto em 1936, desenvolvendo suas atividades por apenas três anos. No mesmo ano era fundado no Rio de Janeiro o Conservatório Brasileiro de Música, por iniciativa de Oscar Lorenzo Fernández, Amália Fernández Conde, Antonieta de Souza, Ayres de Andrade, Roberta Gonçalves de Souza Brito e Rossini da Costa Freitas. A instituição passou a oferecer o curso de

Iniciação Musical no ano seguinte, voltado ao público infantil, demonstrando grande preocupação com as questões metodológicas.

Também em 1937, o Instituto Nacional de Música passou por reformulação e tornou-se Escola Nacional de Música. Os cursos foram organizados em três graus sequenciais: fundamental, com duração de 5 anos, geral, com duração de 2 anos, e superior, com duração de 5 anos. Cursando os dois primeiros níveis, o estudante se formava corista ou instrumentista; o nível superior era voltado à formação de regentes, compositores e professores. Se antes a atividade do ensino podia ser praticada por qualquer músico, Jardim (2009) destaca que a instituição passa nesse momento a considerar o professor um indivíduo altamente capacitado, com formação de nível equiparável à de regentes e compositores.

O currículo dos cursos da Escola Nacional de Música era composto por disciplinas tradicionais, como Harmonia e Composição, e outras como Dicção, de Folk-lore Nacional e Noções de Ciências Físicas e Biológicas Aplicadas, em que eram abordadas questões relativas à formação e propagação do som, interferências, anatomia e fisiologia. Observa-se assim o intuito de formar músicos com uma gama de conhecimentos mais abrangente. No curso de formação de professores estava presente o Curso de Pedagogia Musical, com programa bastante extenso e focado na educação infantil. Os futuros professores eram treinados para promover o desenvolvimento de habilidades dos alunos, e não apenas transmitir conteúdos teóricos que seriam absorvidos e decorados; também eram propostas formas lúdicas e intuitivas de fazê-lo, sempre que possível demonstrando na prática o conteúdo teórico que estava sendo estudado. Não havia indicações para que os mesmos conceitos fossem aplicados no ensino de adultos, de modo que se presume que os métodos vigentes eram considerados satisfatórios.

Apesar de ainda muito presente, o sistema conservatorial é atualmente questionado, o que motivou o surgimento de escolas com moldes mais flexíveis como a Escola Nacional de Choro Raphael Rabello, fundada em 1998, a Escola Portátil de Música, do ano 2000, e o próprio Conservatório de Música Popular Brasileira, tema deste trabalho. Além da metodologia menos rígida com relação a aspectos técnicos, pode-se apontar como ponto comum

entre estas instituições a dedicação à música popular, tratando-a com a mesma importância dada aos clássicos da música erudita.

3.2 A MÚSICA COMO DISCIPLINA DO ENSINO REGULAR

A convite do então presidente Getúlio Vargas, Heitor Villa-Lobos elaborou o Plano Geral para o Ensino de Música. Este tinha abrangência nacional, e visava a formação cívica das crianças e seu contato com os ideais nacionalistas do governo. A metodologia das aulas era focada no canto.

Conforme ressaltado por Romanelli (2013), nessa época observa-se a construção de escolas onde havia um grande saguão com palco, cortina e piano; nesses espaços a acústica era favorável ao canto. Não é possível afirmar com certeza que houve relação direta entre o aparecimento desses ambientes nas escolas e o Plano Geral para o Ensino de Música; caso positivo, como é muito provável, a preocupação acústica já se apresentava neste momento. A reverberação não era exagerada, favorecendo a clareza das vozes, mas permitia uma boa propagação do som.

O projeto entrou em decadência junto com a Era Vargas, havendo grande dificuldade em se formar professores aptos a lecionar música nas escolas. No ano de 1971 a Música deixou de ser disciplina independente e passou a integrar o programa da disciplina de Educação Artística, dividindo espaço com as artes plásticas e o teatro. A concepção do ensino da arte era contextualista, ou seja, sua importância considerada por conta dos benefícios que traz a outras áreas do conhecimento, como a criatividade; é oposta à concepção essencialista, onde entende-se a importância do ensino da arte por seu próprio valor como área do conhecimento humano.

A Lei Federal nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB), estabelece uma base comum para as instituições de ensino fundamental e médio. A música era citada em parágrafo do Artigo 26 como parte do conteúdo curricular obrigatório em uma versão preliminar do texto, sendo o trecho suprimido do texto definitivo no ato de sua aprovação.

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser complementada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos.

(...)

§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação infantil e do ensino fundamental, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

(...)

§ 6º A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (vetado)

§ 6º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o § 2º deste artigo. (BRASIL, 1996)

Com isso, a música perde espaço em detrimento das Artes Plásticas, tendo sua importância retomada através da Lei Federal nº 11.769, de 18 de agosto de 2008; esta altera o parágrafo 6º do Art. 26 da LDB, fazendo-o vigorar conforme redigido previamente ao veto. De acordo com Romanelli (2013), vários pontos permanecem sem esclarecimento no ato de aprovação da lei, tornando questionável a exequibilidade do projeto: não há indicações de quem serão os professores a ministrar o conteúdo relativo à música, uma vez que foi vetada a necessidade de contratação por parte das escolas de professores com formação específica; não há orientações a respeito da definição dos objetivos, conteúdos e estratégias no ensino da música, uma vez que a diversidade cultural no Brasil é tão grande; por fim, salvo raríssimas exceções, as escolas não possuem espaços adequados para a prática musical.

3.3 EDUCAÇÃO MUSICAL E ESPAÇO CONSTRUÍDO

3.3.1 Atividades desenvolvidas e características desejáveis do espaço

Conforme observado por Romanelli (2013), dentro de todas as abordagens pedagógicas as atividades desenvolvidas no ensino da Música podem ser divididas entre dois momentos:

Audição musical

Privilegia o contato do estudante com repertório.

Prática musical

Desenvolve habilidades ligadas à interpretação, composição e improvisação.

Nos dois momentos as condições acústicas do espaço são de grande influência para as atividades, uma vez que a música se fundamenta na relação entre som e silêncio. Para que haja uma percepção adequada de tal relação, é fundamental que se tenha um ambiente com boas condições de isolamento acústico e adequação acústica.

Isolamento acústico

As atividades relativas à educação musical exigem relativo silêncio nos espaços onde se desenvolvem, evitando a presença de sons concorrentes com a música. Ambientes mal isolados geram a sobreposição de sons e prejudicam a percepção de dinâmicas, dificultando a percepção do som *piano* em detrimento do som *forte*.

Analisando edifícios educacionais observa-se que, de modo geral, as salas de aula se abrem para pátios internos ou para o espaço urbano. Em qualquer dos casos, as aberturas propiciam o contato com ruídos diversos, sejam estes provenientes de aulas externas, atividades independentes dos alunos ou da paisagem sonora urbana. Aberturas para o interior do edifício, habitualmente voltadas para corredores, também permitem o contato com ruídos externos; além dos sons característicos da circulação de pessoas, ocorre uma mistura de sons com as aulas que ocorrem simultaneamente nas salas vizinhas.

Adequação acústica

Condições adequadas de reverberação idealmente dependem de diversos fatores, entre eles: o tipo de atividade que se desenvolve, o tamanho do grupo de estudantes envolvidos e os instrumentos utilizados. Habitualmente, não é viável a disponibilidade de espaços adequados dentro de uma instituição de ensino para cada caso específico, havendo a necessidade de se buscar

espaços versáteis, que apresentem desempenho satisfatório para a realização das atividades propostas.

O ambiente muito seco não valoriza os sons nem privilegia a música; o ambiente reverberante em excesso, por outro lado, causa a mistura de sons e a perda de clareza. Em uma atividade de audição, a música não pode ser compreendida adequadamente; em uma atividade de prática, o estudante tende a ter dificuldade de identificar as vozes dentro do conjunto, inclusive a sua própria. A música tende a ser uma atividade coletiva, e a percepção adequada das partes do conjunto é fundamental para que cada aluno possa desenvolver uma habilidade de adaptação que leve a um bom resultado do grupo.

Os tipos de espaços encontrados diferem muito se comparadas as instituições de ensino especializado com as escolas de ensino fundamental e médio, onde as aulas de música são apenas parte do currículo. No primeiro caso as salas são pequenas, projetadas para uso individual ou em pequenos grupos. Nas escolas de ensino regular os grupos tendem a ser grandes, exigindo salas amplas em que a reverberação é, normalmente, excessiva.

3.3.2 Avaliação acústica dos espaços

Conforme Rocha e Schmid (2013), a avaliação acústica de um espaço fechado pode ser realizada de modo objetivo e subjetivo.

A avaliação objetiva utiliza indicadores físicos, mensuráveis, aos quais podem ser aplicados conceitos matemáticos. No ano de 1900, Wallace Sabine estudou o fenômeno da reverberação e deduziu uma fórmula matemática para estimar seu tempo dentro de determinado ambiente; demonstrou também preocupação com fatores como nível de potência sonora e ressonância. Posteriormente, no ano de 1962, Leo Beranek propôs a avaliação acústica de ambientes fechados considerando os critérios inteligibilidade da fala, ruído de fundo, mascaramento (fenômeno em que há uma melhor percepção de sons agudos do que de sons graves, considerando sua emissão simultânea), isolamento acústico, absorção acústica, paisagem sonora, tempo de decaimento inicial, clareza e definição.

A avaliação subjetiva dos espaços se utiliza de conceitos e vocabulário mais intuitivos. Os músicos, usuários dos espaços em questão, costumam ter uma percepção aguçada de suas características; no entanto, dificilmente dominam a terminologia relacionada aos fenômenos físicos por elas responsáveis. Buscando uma melhor comunicação entre especialistas em acústica e os usuários dos espaços, no mesmo ano de 1962 Beranek propôs uma série de critérios de caráter subjetivo para avaliação dos ambientes. São eles:

Intimismo

Propriedade de um espaço que permite ao receptor sentir a fonte emissora do som próxima a si, ainda que se encontre fisicamente distante.

Vivacidade

Característica relativa à permanência do som no ambiente após cessar sua emissão. Está relacionada a espaços com alto tempo de reverberação; quanto menor esse tempo, menos vivo pode ser considerado um ambiente.

Brilho

O brilho de um ambiente está relacionado ao tempo de reverberação elevado dos sons de alta frequência. Espaços com essa característica não são adequados para a fala, que tem sua inteligibilidade prejudicada.

Calor

Característica oposta ao Brilho, está relacionada ao tempo de reverberação elevado dos sons de médias e baixas frequências. Esta qualidade transmite ao ouvinte a sensação de preenchimento do ambiente.

Intensidade do som direto

Intensidade de recepção do som proveniente diretamente de sua fonte emissora, não refletido em quaisquer obstáculos. O som direto é mais fiel ao ataque e ao timbre se comparado ao som reverberante.

Intensidade do som reverberante

Relaciona-se com a avaliação de vivacidade do espaço. Havendo grande intensidade de som reverberante observa-se o ganho, fenômeno em que há o aumento da potência sonora a partir do momento de sua emissão.

Balanço

Um balanço adequado permite a percepção adequada de todas as vozes que compõem a música. Ambientes com brilho ou calor excessivos não apresentam tal característica, privilegiando instrumentos emissores de sons de frequências mais altas ou baixas, conforme o caso.

Difusão

A difusão está relacionada à orientação espacial do som reverberante. Ambientes onde haja sombras, por exemplo, não podem ser considerados ambientes com boa difusão.

Mistura

Característica que permite a combinação harmoniosa de todas as vozes componentes da música.

Retorno

Também chamado de ensemble, o retorno permite ao músico escutar sua própria voz. Tal percepção é fundamental: a música é uma atividade habitualmente coletiva, e cada músico deve ter uma noção do todo e de sua parte para garantir um bom resultado do conjunto.

Definição ou Clareza

Característica que permite a distinção adequada dos sons, importante para atividades de fala e para músicas de andamento rápido.

Ataque

Primeira resposta de um espaço ao som emitido. Caso seja muito lenta, é percebida como eco; muito rápida, não enriquece o som.

Textura

Relativa à uniformidade do som reverberante, sem que haja fenômenos desagradáveis como ecos e ressonâncias.

Ausência de eco

O eco ocorre quando o tempo de reflexão do som é demasiado elevado e o som refletido não chega a se unir ao som direto, sendo percebido como um novo elemento e comprometendo a compreensão da música.

Ausência de ruído

O silêncio relativo é de fundamental importância para a percepção musical. Busca-se a ausência de ruídos, ou seja, de sons presentes no ambiente que não fazem parte da música. Tais sons podem ser provenientes do exterior, denotando deficiências no isolamento acústico, ou do próprio interior do ambiente: cadeiras que emitam rangidos, revestimentos de piso que não abafem o som de passos e vozes humanas são alguns exemplos.

Qualidade tonal

Considera-se que um ambiente possui boa qualidade tonal quando favorece o timbre dos instrumentos, resultando em um som agradável. Materiais de revestimento que absorvam frequências específicas podem causar distorções às notas, bem como elementos metálicos presentes no ambiente podem vibrar de modo a produzir um som próprio, comprometendo a qualidade tonal do espaço.

Faixa dinâmica

Qualidade referente à resposta do espaço às variações dinâmicas da música, variando do *pianissimo* ao *fortissimo*.

4 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Inaugurado no ano de 1992, o Conservatório de Música Popular Brasileira surgiu com o objetivo de promover atividades de ensino e produção musical, incentivando a atividade de músicos locais. A criação da escola esteve intimamente ligada a um processo corrente de revitalização do centro histórico, ocupando com música um imóvel até então vazio e em péssimo estado de conservação.

Missão

Ser um centro de excelência no ensino, pesquisa, prática, difusão, preservação e memória da Música Popular Brasileira, dando ênfase à formação e qualificação.

Visão

Ser referência no ensino e na prática da Música Popular Brasileira em âmbito nacional.

Valores

Integração, valorização humana, qualidade, ética, inovação e comprometimento.

4.1 ATIVIDADES

O Conservatório de MPB oferece cursos semestrais de instrumentos, relacionados abaixo de acordo com divisão interna por núcleos de afinidades.

Núcleo de Canto

Canto popular

Núcleo de Corda

Baixo elétrico

Bandolim

Cavaquinho

Guitarra elétrica

Violão

Violão para crianças

Núcleo de Percussão

Bateria

Bateria para crianças

Percussão

Núcleo de Prática

Choro

MPB

Viola

Núcleo de Sopro

Clarinete

Flauta doce

Flauta doce para crianças

Flauta transversal

Saxofone

Trombone

Trompete

Núcleo de Teclado

Acordeom

Piano

Piano para crianças

Núcleo de Teoria

Harmonia

Linguagem e estruturação musical

Musicalização infantil

Ritmo e som

A escola abriga ainda quatro grupos artísticos mantidos pela Fundação Cultural de Curitiba: Orquestra a Base de Sopro, Orquestra a Base de Corda, o grupo vocal infantil Coral Brasileirinho e o grupo vocal adulto Vocal Brasileiro. Além das apresentações dos grupos artísticos promove o Afina-se, evento realizado ao fim dos semestres letivos para apresentação dos estudantes. Outros eventos informais em que haja a presença de público também costumam ocorrer nas instalações do CMPB, como rodas de choro e apresentações musicais nas manhãs de domingo, aproveitando a presença de grande quantidade de pessoas atraídas para a região pela tradicional Feira do Largo da Ordem.

Além das atividades regulares de ensino, também ocorrem com frequência eventos como aulas especiais e workshops, com músicos da casa ou convidados.

O CMPB atua ainda como centro de documentação e pesquisa. Conta com uma biblioteca com amplo acervo específico na área de Música Popular Brasileira, além de materiais relacionados à música folclórica e erudita. Os materiais são disponíveis para consulta pública, podendo ser fotocopiados; empréstimos só podem ser realizados por alunos, professores e funcionários da instituição. Possui também uma fonoteca com acervo sonoro de mais de 4.500 títulos em formatos LP, CD, fitas cassete e gravações de vídeo, disponíveis para consulta local e gravação, ficando vetados os empréstimos a quaisquer usuários.

4.2 SEDE ATUAL: O SOBRADO DOS GUIMARÃES

Desde sua inauguração, o CMPB desenvolve suas atividades no antigo Sobrado dos Guimarães. Construído no ano de 1897 para cumprir função residencial, o sobrado posteriormente abrigou atividades comerciais até ser atingido por um incêndio no ano de 1979, do qual restou apenas sua fachada. Finalmente, foi adquirido pela Prefeitura Municipal de Curitiba na década de 1980.

De acordo com o noticiado no Jornal do Estado em 1983, sua preservação foi considerada de grande importância não apenas pela integração à paisagem do centro histórico, mas por se tratar de sobrado de três pavimentos, característica atípica que lhe valeu importância individual. O primeiro uso cogitado para o sobrado foi o de sede para a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, possibilidade descartada ao se constatar o espaço físico insuficiente. No momento da publicação da notícia, discutia-se a instalação do Museu da Imagem e do Som, então fechado por falta de espaço físico adequado, e do Museu do Rádio e da Comunicação no casarão. Finalmente, o sobrado foi destinado para abrigar uma nova instituição, o Conservatório de Música Popular Brasileira, abrindo novamente suas portas no ano de 1992.



Figura 1 - Sobrado dos Guimarães, visto a partir da Rua 13 de Maio. À esquerda, sobrado que recebeu algumas das funções do CMPB posteriormente à sua inauguração, mas não é de uso exclusivo da instituição. Fonte: Gazeta do Povo



Figura 2 - Fragmento da fachada voltada para a Rua Mateus Leme, onde está o acesso principal da escola. Fonte: Gazeta do Povo

O projeto de reciclagem que viabilizou o uso do imóvel foi desenvolvido no âmbito da própria Prefeitura Municipal de Curitiba, ficando a cargo do arquiteto e funcionário do IPPUC Fernando Luiz Popp. Estruturas metálicas foram usadas para criar novos espaços e escorar o que restou do imóvel após o incêndio. As estruturas, bem como instalações elétricas e hidráulicas, são aparentes. As paredes novas foram pintadas em cores vivas, diferenciando-as das paredes antigas, que tiveram seu revestimento removido internamente para expor os tijolos originais. Navolar (2011) avalia de forma positiva o cuidado com o detalhamento do projeto, mas critica o pouco valor dado ao antigo, o qual considera ter sido pouco explorado e ofuscado pela intervenção realizada.



Figura 3 - Acesso ao Conservatório na época de sua inauguração. À direita, balcão de informações e controle. Ao fundo, acesso à praça, onde há um espaço de estar e um auditório externo. Observa-se a demarcação dos planos através de cores intensas e diversas. Fonte: Design & Interiores



Figura 4 - Sala de aula. Ambiente limpo, onde o mobiliário resume-se ao necessário. Ao fundo, parede original, descascada de modo a expor o aparelho dos tijolos. Acima, vigas metálicas aparentes. Fonte: Design & Interiores



Figura 5 – Auditório. Localizado no último pavimento, consiste em uma sala ampla com palco elevado, sem qualquer tratamento acústico especial. O espaço é também usado para ensaios e atividades com grupos maiores, considerando as pequenas dimensões das salas de aula comuns. Além dos pilares, observa-se as treliças metálicas que sustentam o telhado, recomposto com telhas cerâmicas conforme volume original. Fonte: Design & Interiores.

Apesar do forte vínculo da escola com sua sede, observa-se uma série de deficiências no espaço quando se trata de abrigar uma escola de música. Entre elas, é possível apontar o espaço físico insuficiente, a inadequação acústica, a ausência de auditório adequado para recitais, a inatenção a normas de segurança, além de problemas relacionados à falta de manutenção.

5 ESTUDOS DE CASO

5.1 PRAÇA DAS ARTES



Figura 6 - Praça das Artes. Fonte: Archdaily

Autor: Brasil Arquitetura

Localização: São Paulo/Brasil

Ano do projeto: 2012

Área do projeto: 28.500 m²

Fundado no ano de 1979, o escritório Brasil Arquitetura era originalmente composto por cinco arquitetos então recém formados pela FAU USP. Hoje, é encabeçado por apenas dois de seus fundadores, Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, responsáveis pela concepção do projeto da Praça das Artes. O Brasil Arquitetura conta com diversos projetos de intervenção em edifícios de importância histórica, talvez com sensibilidade herdada de Lina Bo Bardi, com quem os arquitetos trabalharam anteriormente.



Figura 7 - Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz, Brasil Arquitetura. Fonte: Vitruvius

A Praça das Artes surgiu não apenas como uma proposta de requalificação de um edifício, mas de uma região. Implantado em um terreno irregular no centro de São Paulo, com testada para três ruas, o edifício cria uma comunicação entre vias através do miolo de quadra, e gera espaços públicos convidativos mesmo a usuários que não venham em busca dos serviços sediados no local. O terreno, bastante irregular, é fruto de desapropriações sucessivas de pequenos lotes; novas áreas foram agregadas após o início do projeto, tornando o processo de criação bastante dinâmico.



Figura 8 - Inserção urbana do projeto: área de ocupação consolidada, densa e verticalizada. Fonte: Archdaily

A casa eclética que integra o projeto é a antiga sede do CDMSP, onde havia uma sala de concertos há anos inutilizada. O projeto contemplou sua restauração, devolvendo a sala de concertos a condições que possibilitem seu uso, e sua integração com novos edifícios, que abrigam escolas e corpos artísticos vinculados ao Teatro Musical com atuação nas áreas de música e dança.

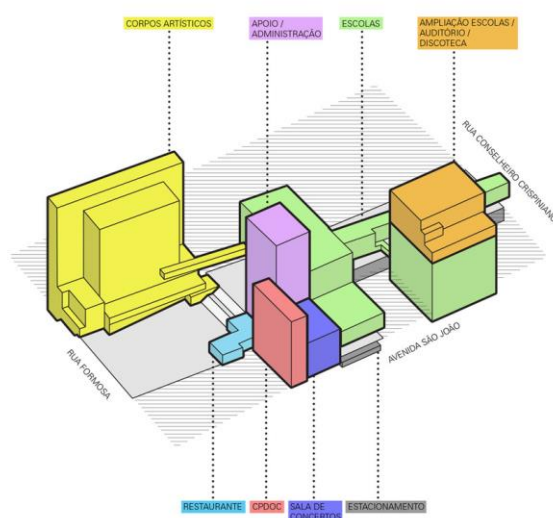


Figura 9 - Volumes e usos na edificação. Observa-se a forma peculiar do terreno, com 4 pontos de acesso a três ruas diversas. Fonte: Archdaily

O edifício novo envolve o sobrado eclético, aparecendo em suas laterais sem roubar sua importância, respeitando alinhamentos e apresentando cores neutras. Toda a edificação se mostra em concreto aparente pigmentado, contrastando volumes sólidos e com poucas aberturas com o térreo livre, através do qual se transita como em uma grande praça. Além de servir à cidade, criando espaços de permanência abertos à comunidade e permitindo o trânsito de um lado a outro da quadra por seu interior, a praça ainda atua recebendo e distribuindo os usuários do complexo para os espaços que desejam frequentar.



Figura 10 - Fachada do edifício sede do CDMSP ladeada pelos novos volumes. O respeito a alinhamentos, alturas, e neutralidade de cores e materiais promove a integração do novo ao antigo de forma não agressiva. Os tons terrosos e a simplicidade do novo projeto destacam por contraste a arquitetura rebuscada da casa antiga, pintada em branco. Fonte: Archdaily

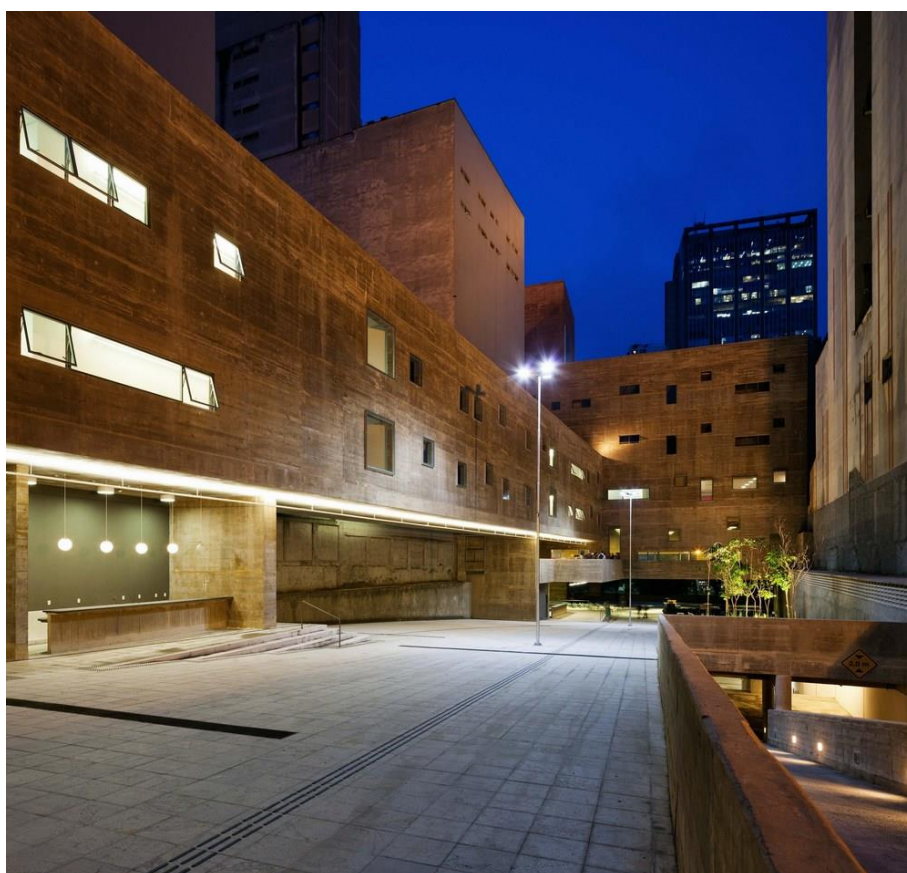


Figura 11 - Vazio entre volumes configurando a praça interna. À direita vê-se a rampa de acesso ao estacionamento no subsolo. Fonte: Archdaily

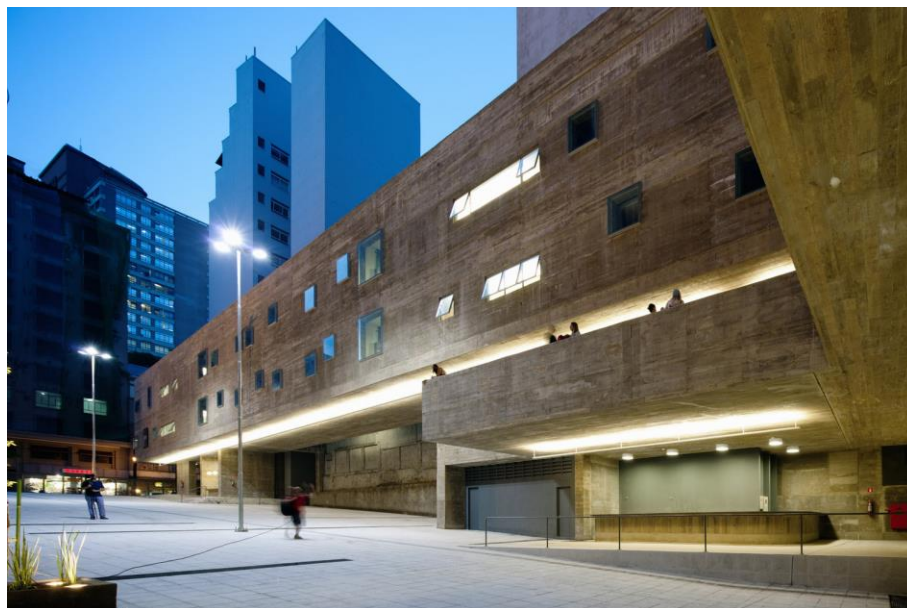


Figura 12 - Praça conformada entre volumes. Fonte: Archdaily

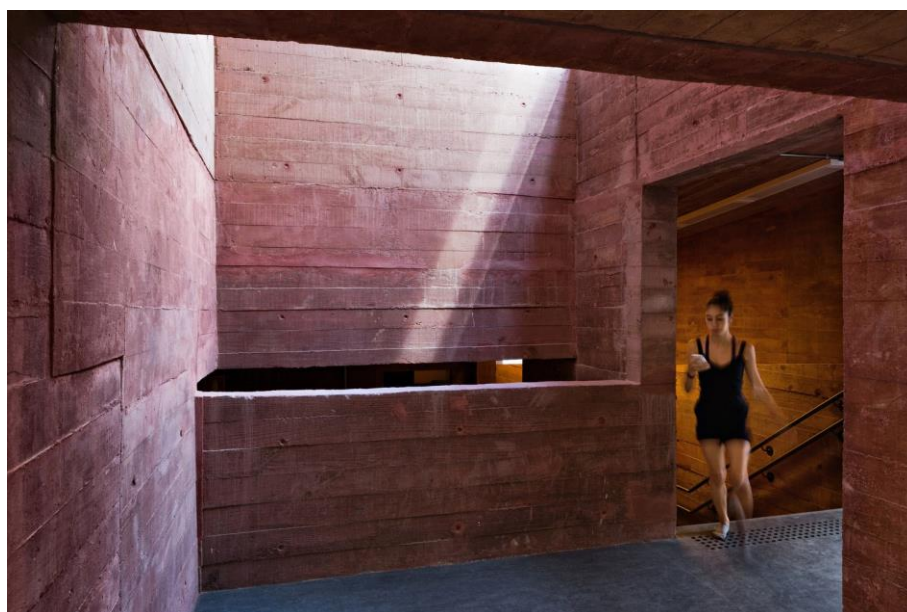


Figura 13 - Circulação no interior do edifício. O aspecto rústico do exterior se mantém, paredes em concreto aparente pigmentado exibindo as marcas das formas. Fonte: Archdaily

Tecnicamente, a abertura de grandes áreas em um miolo de quadra significou grande desafio. Além das características naturais do local, com solo pouco firme e lençol freático superficial, os arquitetos precisaram lidar com uma vizinhança já consolidada, com suas próprias fundações delicadas. Para driblar a instabilidade do solo, estacas de até 15m de profundidade foram

utilizadas para ancorar a estrutura em um leito rochoso. Toda a periferia da área a passar por movimentações de terra foi previamente reforçada com estacas de concreto e arrematada com muros do mesmo material, criando grandes muros de arrimo e garantindo a estabilidade das construções vizinhas antes mesmo da escavação.

Outra questão técnica que exigiu cuidado foi a adequação acústica do complexo. A sala de concertos do CDMSP era reconhecida pela excelente acústica desde seus tempos áureos, quando chegou a ser considerada a melhor sala de concertos da América Latina. O status foi tomado como um desafio pelos autores do projeto, que fizeram questão de manter o padrão elevado no novo edifício. Revestimentos específicos foram utilizados para garantir o isolamento e adequação acústica ideais em cada ambiente. O caráter sólido do concreto já contribui para a não transmissão dos sons através das vedações. Revestimentos específicos foram utilizados para atingir os índices ideais de reverberação nos ambientes de prática musical. Nos espaços de dança, lajes flutuantes dificultam a transmissão de ruídos através da própria estrutura, impedindo que os saltos dos bailarinos sejam percebidos de outros ambientes.



Figura 14 - Sala de concertos do CDMSP. Vista do palco. Fonte: Archdaily



Figura 15 - Sala de concertos do CDMSP. Vista da plateia. Fonte: Archdaily



Figura 16 - Sala de música. Observa-se a opção por piso e revestimentos de parede em madeira, bem como de forro mineral perfurado para adequação acústica do espaço. Fonte: Archdaily



Figura 17 - Sala de dança. Observa-se a mesma opção por forros voltados ao condicionamento acústico. Lajes flutuantes diferenciam estas salas daquelas de prática musical. Fonte: Archdaily

Em todo o edifício esquadrias especiais, adesivadas ao caixilho para garantir a boa vedação, foram utilizadas para garantir um interior silencioso em pleno centro de São Paulo. As aberturas se mostram em ritmo aleatório, lúdico, quebrando a austeridade do edifício feito de concreto e de ângulos retos. A vista a partir dos últimos pavimentos da construção é privilegiada, permitindo que se acompanhe visualmente toda a movimentação da cidade; o inusitado acontece quando a vista não é acompanhada pela paisagem sonora típica das metrópoles, mas pela música, ou pelo silêncio.



Figura 18 - Janelas de alto desempenho no isolamento acústico. Destacadas do plano da fachada e posicionadas em formas e tamanhos aparentemente aleatórios, conferem um tom lúdico ao edifício austero. Fonte: Archdaily

5.2 ESCOLA DE MÚSICA DO INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA



Figura 19 - Escola de Música do Instituto Politécnico de Lisboa. Fonte: Archdaily

Autor: João Luis Carrilho da Graça

Localização: Lisboa/Portugal

Ano do projeto: 1998

Área do projeto: 16.900 m²

João Luis Carrilho da Graça iniciou sua atuação profissional através de escritório próprio em 1977, mesmo ano em que se formou pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Ainda em 1977, assumiu o posto de professor em uma disciplina de projeto na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, deixando a escola em 1992. Voltou a lecionar em 2001, na Universidade Autónoma de Lisboa, assumindo também disciplinas na Universidade de Évora no ano de 2005; chegou a coordenar o Departamento de Arquitetura de ambas as instituições, retirando-se do meio acadêmico em 2010. Ao longo da carreira recebeu diversos prêmios, sendo reconhecido por projetos específicos e pelo conjunto da obra; desempenhou ainda participação marcante em concursos internacionais, tendo uma série de projetos premiados e executados, como é o caso do exemplar em análise.



Figura 20 - João Luis Carrilho da Graça. Fonte: Carrilho da Graça Arquitectos

O edifício da Escola de Música está inserido no campus do Instituto Politécnico de Lisboa. Apesar de contar com amplo terreno para implantação,

a relação do edifício com a malha urbana é estreita, convivendo com um entorno já consolidado. O clima suburbano do lugar agradou ao arquiteto desde o princípio do processo de criação.



Figura 21 - Inserção da obra no contexto urbano. Fonte: Carrilho da Graça Arquitectos

Coincidentemente, Carrilho da Graça chegou a visitar a escola de música projetada por Eero Saarinen na cidade de Ann Arbor, Estados Unidos, por volta da época em que iniciou o projeto. Apesar de considerar o edifício interessante, o arquiteto relata ter chamado sua atenção o fato de não ter escutado música nos corredores ou espaços comuns do edifício; ainda no mesmo período assistiu um documentário a respeito do Conservatório de Música de Santiago em Cuba, o qual definiu como “uma antiga casa colonial, inundada de gente, alegria e música”. Ao projetar sua própria escola de música, buscou unir os melhores aspectos de ambos: a excelência acústica e o ambiente transbordante de energia e extroversão.

O perímetro externo do edifício é basicamente composto de empenas cegas, havendo apenas aberturas envidraçadas nos vértices do quadrilátero que permitem o contato visual com exterior. O pátio central é o elemento que organiza todo o projeto. Inspirado nos antigos claustros, o vazio é um espaço protegido do ruído externo para o qual as salas de aula se abrem. Voltando-se ao próprio interior, o edifício compensa ainda a ausência de visuais

interessantes no entorno. Completamente livre, o espaço pode ser utilizado como área de estar e convívio, além de receber pequenos concertos.



Figura 22 - Poucas aberturas para o exterior como solução de isolamento acústico e resposta à ausência de vistas interessantes. Fonte: Archdaily

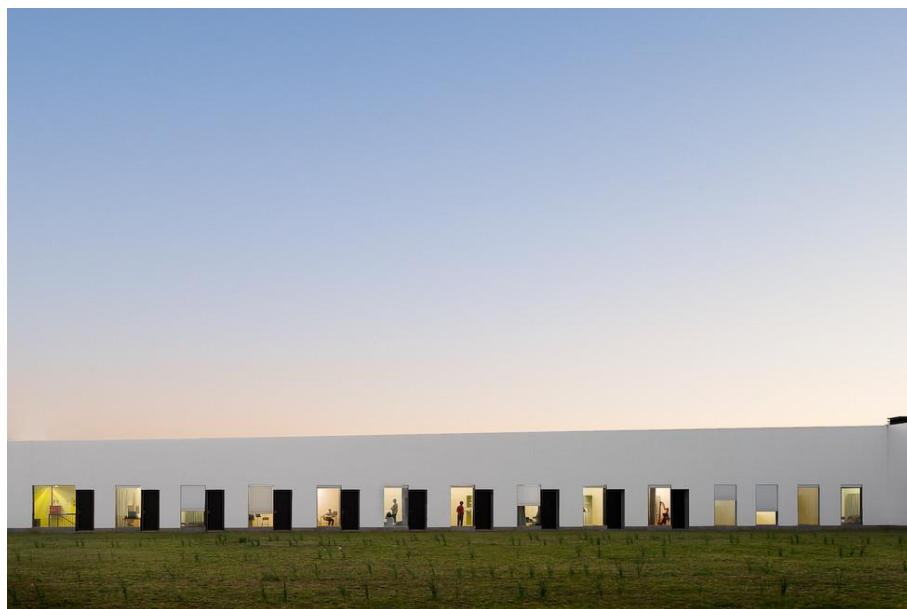


Figura 23 - Vista do pátio central; ao fundo, salas de prática musical. Fonte: Archdaily

Os espaços se organizam em pisos de diferentes níveis, que sobem em espiral ao redor do vazio central; o dinamismo da forma cria um contraponto à estabilidade do pátio, inerte em sua regularidade. Apenas na face sul ocorre a sobreposição de pisos, havendo nas demais um único pavimento. A opção permite a disposição de mais salas de aula com aberturas direcionadas ao norte, evitando a insolação excessiva e o calor intenso no verão. Todas as salas são servidas pelo sistema de ar condicionado, possuindo controles individuais de temperatura; além disso, é possível a abertura de janelas para permitir a ventilação natural.

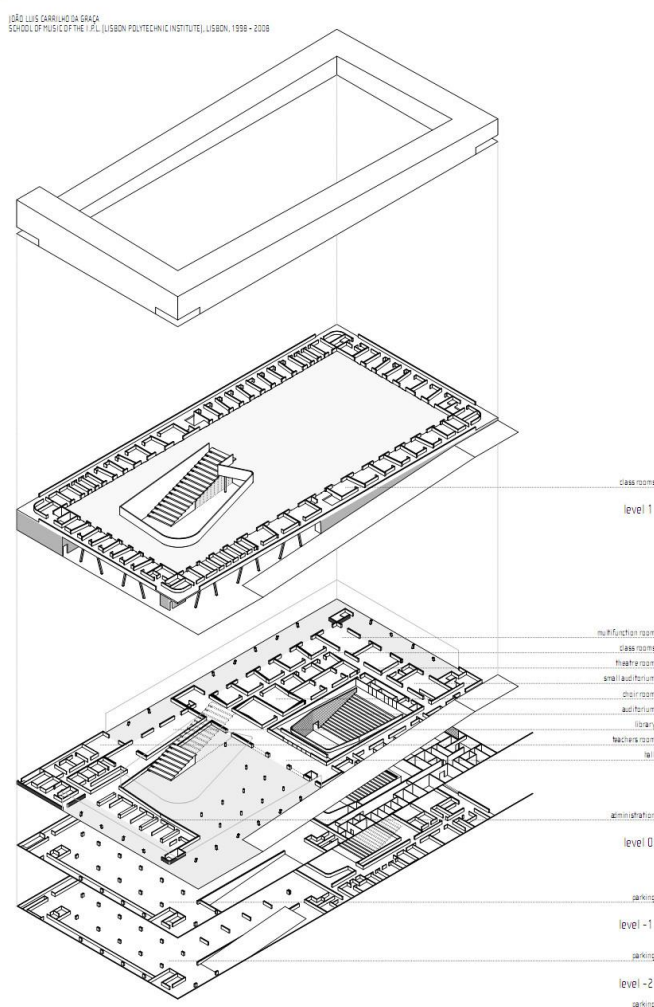


Figura 24 - Esquema da organização interna dos espaços. Fonte: Archdaily

As salas de aula se organizam em núcleos relativamente independentes, cada um com características adequadas para servir à prática de um determinado grupo de instrumentos. Em uma extremidade, nas salas de pé direito mais elevado, são praticados o órgão, o canto e a percussão; na sequência estão dispostas as salas para a prática de instrumentos de sopro de metal, piano, instrumentos de sopro de madeira, e por fim instrumentos históricos e de arco. A sequência não é aleatória, mas segue uma ordem decrescente de potência sonora produzida pelos instrumentos; as salas, por sua vez, tem pé direito e volume interno gradualmente reduzido, relacionando-se com a altura também variável da cobertura. Ao fim da sequência estão as salas de aulas teóricas, que não chegam a ser perturbadas pelos instrumentos de arco, de potência sonora limitada. Entre núcleos há gabinetes de professores e coordenação; tal posicionamento não se justifica apenas pela conveniência, ficando os gabinetes próximos às salas de aula que atendem, mas atuam como áreas de isolamento acústico entre grupos de salas.

O material predominante no edifício é o concreto, que apresenta bom desempenho no isolamento acústico. No interior das salas, revestimento de piso em madeira foi utilizado para melhorar a qualidade do som.

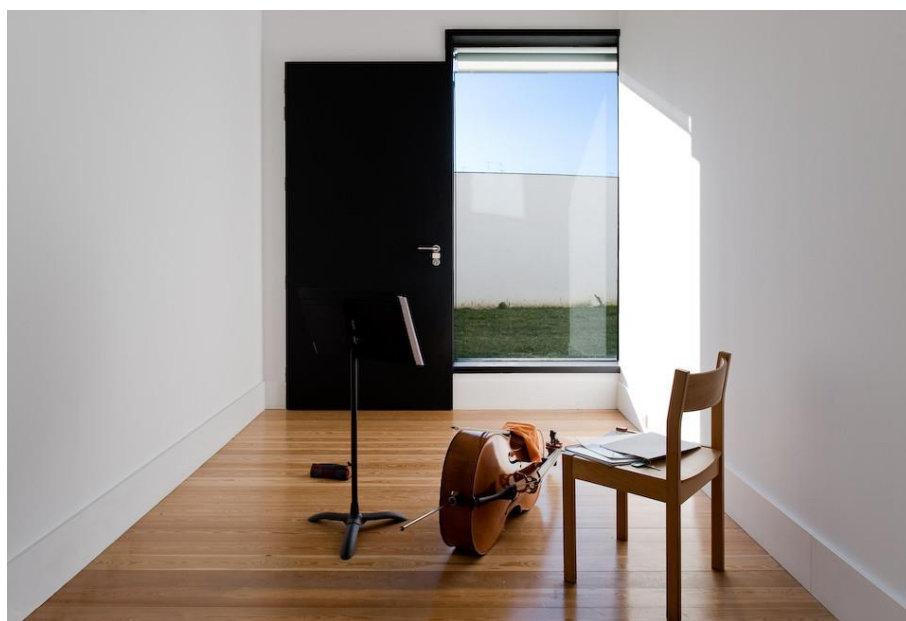


Figura 25 - Interior de sala de prática musical. Fonte: Archdaily

A escola conta com um auditório com capacidade para 448 pessoas, além de outro auditório menor e salas de conferência. Esses espaços, junto a suas áreas de apoio como foyer e café, possuem acesso separado, podendo funcionar de forma independente do restante das funções do edifício.

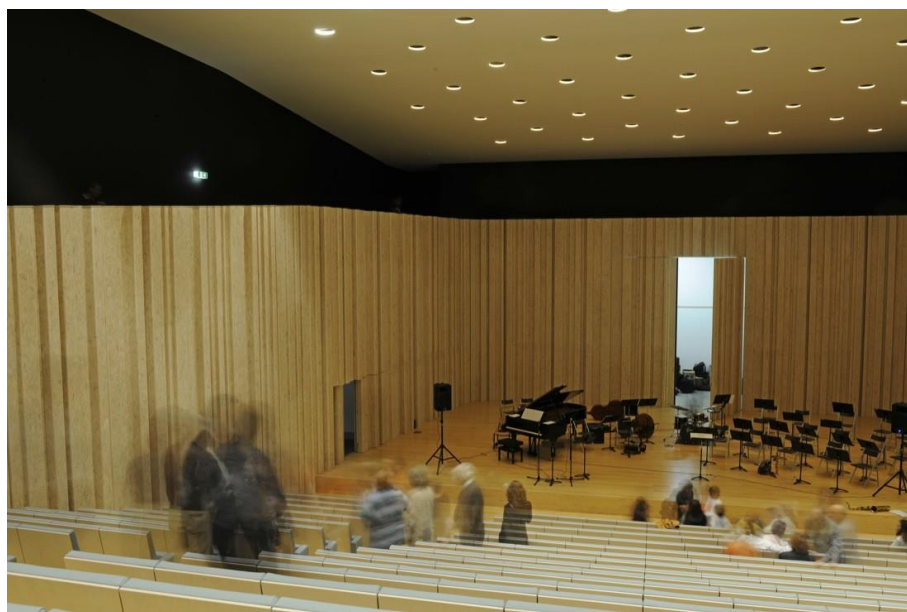


Figura 26 - Auditório. Fonte: Archdaily

5.3 THE JUILLIARD SCHOOL: RENOVAÇÃO E AMPLIAÇÃO

Autor: FxFowle + Diller Scofidio + Renfro

Localização: Nova York/Estados Unidos da América

Ano do projeto: 2009

Área do projeto: 46.500m² + acréscimo de 3.600m²



Figura 27 - The Juilliard School. Fonte: Archdaily

O estúdio Diller Scofidio + Renfro foi fundado no ano de 1979 por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, recebendo Charles Renfro como sócio apenas no ano de 2004. Os arquitetos trabalham de forma integrada a arquitetura, as artes visuais e as artes performáticas, possuindo em seu portfólio diversos projetos relacionados a usos de caráter artístico. Em sua equipe contam com profissionais de formações variadas, incluindo principalmente arquitetos, designers e artistas. O projeto de renovação da sede da Juilliard School foi desenvolvido em parceria com o escritório de arquitetura FxFowle.



Figura 28 - Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio e Charles Renfro. Fonte: Diller Scofidio + Renfro

The Juilliard School é uma instituição de ensino antiga e bastante prestigiada, tendo formado artistas globalmente reconhecidos em seus campos de atuação. Surgiu no ano de 1926 através da fusão de duas instituições: Institute of Musical Art, fundado no ano de 1905, e Juilliard Graduate School, do ano de 1924. Inicialmente oferecia cursos apenas na área da música, passando a contar com um departamento de dança no ano de 1945 e, em 1968, com um departamento de artes cênicas.

O edifício alvo da intervenção, inaugurado no ano de 1969, foi construído especialmente para abrigar a escola. O projeto é de autoria do renomado arquiteto Pietro Belluschi, entusiasta da arquitetura modernista, e é considerado um exemplo de excelente qualidade da arquitetura brutalista em Nova York. À época de sua inauguração o edifício chocou a comunidade, que estranhou suas formas geométricas e volumetria pesada; a única relação com os edifícios vizinhos que se poderia apontar é o revestimento em travertino, tornando-o um completo intruso na paisagem.

A necessidade de uma intervenção surgiu da crescente demanda por mais área para abrigar as funções da escola, além do interesse na renovação do espaço. A obra faz parte de um plano de requalificação do Lincoln Center, complexo em que se insere e que sedia uma série de instituições com atividades relacionadas às artes performáticas. Compartilham o edifício analisado duas dessas instituições: The Juilliard School e Alice Tully Hall; apesar do convívio próximo, as unidades cumprem funções diferentes e tem funcionamento independente.



Figura 29 - Edifício sede da escola antes da intervenção de Diller Scofidio + Renfro. Fonte: The City Review

Em sua conformação original, o edifício se posicionava recuado com relação à Broadway, avenida para a qual está voltada uma de suas fachadas. Os acessos eram pequenos e sem qualquer demarcação que os destacasse; o acesso principal à escola situava-se acima do nível da rua, completamente oculto para o observador. Os ambientes eram fechados, opressivos, com pouca iluminação natural. A ampliação projetada se integra ao corpo do edifício existente, preenchendo o volume para alinhá-lo à Broadway. Seu fechamento consiste em um grande pano de vidro, que promove a iluminação natural nos ambientes adjacentes e aproxima a escola da comunidade, permitindo que algumas de suas atividades sejam observadas a partir do exterior. Há, por exemplo, um estúdio de dança com fechamento translúcido voltado à rua, de onde podem ser vistos os movimentos dos bailarinos.



Figura 30 - Vista geral do edifício. À direita, a área da ampliação com sua fachada em vidro voltada para a Broadway. Na esquina observa-se ainda o recorte em diagonal realizado na volumetria original para valorizar o acesso ao Alice Tully Hall. Fonte: Archdaily.



Figura 31 – Novo acesso à escola, agora realizado pelo nível da rua; a escadaria também serve de área de permanência. Fonte: Archdaily



Figura 32 – Vista do pano de vidro voltado para a Broadway, expondo o interior do edifício. Abaixo, as instalações vinculadas ao Alice Tully Hall, com total transparência para o exterior. Fonte: Archdaily

Foram ainda contempladas pelo projeto questões técnicas de adequação dos ambientes, por vezes equipados com tecnologias já obsoletas; muitas das instalações do edifício eram ainda da época de sua inauguração.



Figura 33 – Sala voltada à prática musical. Nas paredes, piso e teto observam-se revestimentos em madeira instalados em diferentes ângulos e com diferentes padrões de perfuração, elementos importantes no condicionamento acústico do espaço. Fonte: Archdaily.

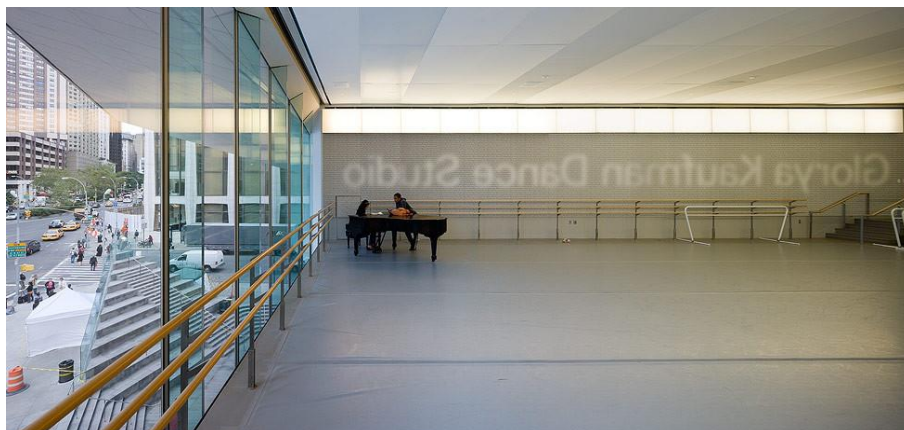


Figura 34 – Estúdio de dança. Em todos os ambientes a iluminação foi cuidadosamente estudada para garantir os efeitos desejados e a eficiência energética. Fonte: Archdaily

O Alice Tully Hall, por sua vez, deveria ser o elemento mais importante e público do Lincoln Center, mas a conformação do espaço não lhe sugeria qualquer destaque. Seu acesso era escondido em uma pequena praça de pouco interesse; uma vez no interior do edifício o usuário se deparava com um ambiente opressivo, de pé direito baixo e piso acarpetado, assemelhado a um porão. Através de um recorte no volume original, os espaços vinculados à sala de concerto foram expostos ao exterior. Repete-se o fechamento em vidro para permitir a total permeabilidade visual entre edifício e espaço urbano; de acordo com os arquitetos, a área se comporta de maneira análoga aos organismos bioluminescentes, durante a noite irradiando para o exterior sua própria luz. O recorte no volume criou ainda uma proteção e uma imponente demarcação do acesso à sala de concertos, conferindo-lhe por fim o status merecido.



Figura 35 – Hall de acesso ao Alice Tully Hall. A sensação é a de um ambiente amplo, com íntima relação com o exterior. Fonte: Archdaily

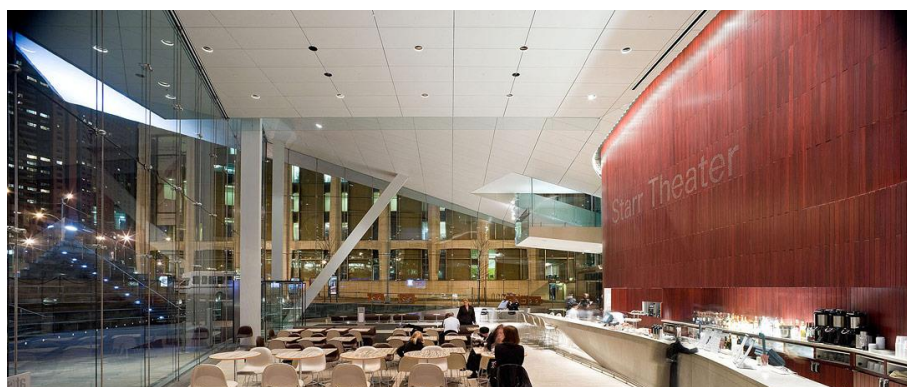


Figura 36 – Café vinculado à sala de concertos. Fonte: Archdaily

A sala de concertos foi originalmente projetada para receber múltiplos usos, apresentando bom desempenho em apresentações diversas. Além de tornar o ambiente mais agradável, vivo e aconchegante através da substituição de materiais e revestimentos, a renovação também contemplou grandes alterações relacionadas à acústica: a sala foi reformulada como um espaço para apresentações de música de câmara, visando a excelência acústica para esse tipo de performance.



Figura 37 – Alice Tully Hall. Vista da plateia e palco. Fonte: Archdaily



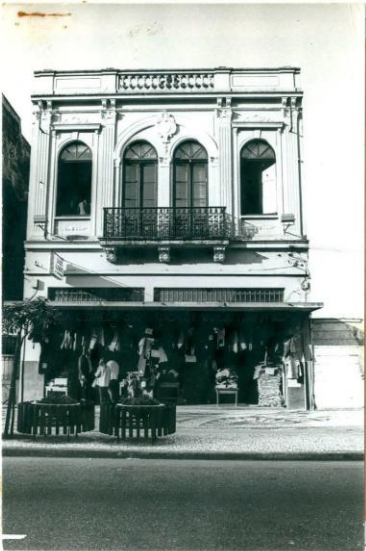
Figura 38 - Alice Tully Hall. Interior da sala de concertos. Fonte: Archdaily

6 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

6.1 CASA FÉLIX

6.1.1 Histórico

O imóvel para o qual está sendo proposta a realocação do CMPB situa-se à Rua Barão do Rio Branco. Encontra-se atualmente desocupado, e dispõe de terreno livre ao fundo do lote. Trata-se de sobrado em estilo eclético, com características típicas de uso misto. O pavimento térreo é composto por único ambiente, bastante amplo e muito provavelmente projetado para uso comercial; o pavimento superior conta com seis ambientes, separados entre si por paredes de madeira. Integra a relação de imóveis decretados Unidades de Interesse de Preservação (UIPs) sob a denominação *Casa Félix*.



025 Feita

unidades de interesse de preservação

TIPO B

IND. FISCAL 12.93.14000 V (EL.1.1)

ENDEREÇO RUA BARÃO DO RIO BRANCO, Nº 593 ✓

ZONA	IMPORTANCIA VISUAL		IMP.	IMP.	IMP.	VAL.	INT.
	ENTORNO	ESCALA	ART.	ARTIST.	HIST.	DOC.	COLET.
<u>ZC</u>							

MEDIDAS ÁREA DO TERRENO - 447,00

ÁREA DE CONST - 105,00

POTENCIAL EDIFICÁVEL & TRANSF - 2682,00

OBSERVAÇÕES CASA ESTRELA

PROP. FEIWISCH LEONER

END: RUA SANTOS ANDRADE, 37 AP. 502 A

FOF: 224-4717

SETOR DE MEMÓRIA AR CENTRO IPPUC

Figura 39 - Ficha de registro do imóvel como Unidade de Interesse de Preservação. Fonte: IPPUC

O ano de construção do sobrado não pôde ser precisado. Na prancha do projeto original, lê-se “Projeto de uma casa para o Sr. Carlos Gaertner”¹, “Rua da Liberdade”, a assinatura de Ernesto Guaita e a data 19 de janeiro de 1911. De acordo com a Guia Amarela, o imóvel teria sido construído no ano de 1936; no entanto, há registros da expedição de um alvará comercial para a Indicação Fiscal em questão no ano de 1930. Nesse momento o imóvel já não pertencia a Carlos Gaertner, levando a crer que sua construção é ainda anterior a esta data.

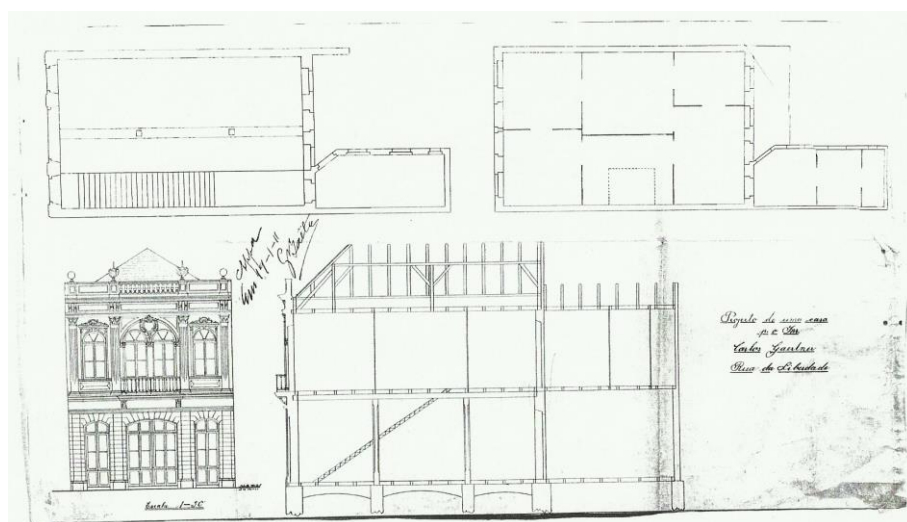


Figura 40 - Projeto original do imóvel. Fonte: IPPUC

Em suas memórias, Rodolpho Hatschbach relata ter vivido na Rua Riachuelo, havendo em frente à sua casa a residência e comércio de um senhor de nome Carlos Gaertner. Embora o imóvel esteja situado à rua que hoje se denomina Barão do Rio Branco, a transição para o trecho denominado Riachuelo ocorre sem marcos relevantes; assim, é provável que Hatschbach tenha se referido ao imóvel aqui estudado. Seu relato reforça a hipótese de o térreo ter sido projetado para uso comercial.

¹ Em documento disponível no IPPUC consta a informação de que o imóvel teria sido construído para João Mader, ervateiro. Por desconhecer a procedência da informação e ver referência direta ao nome de Carlos Gaertner no projeto original do imóvel, somada à sua menção nas memórias de Rodolpho Hatschbach, opta-se aqui por considerá-lo o solicitante do projeto e primeiro proprietário do imóvel.

“Como já fiz ver antes, na Rua Riachuelo comecei em 1890. (...) Em frente à minha casa havia o seleiro Carlos Gaertner, um hábil profissional. Fabricava entre outros selas para senhoras. Mas, como gostava da água de fogo, vivia grande parte do tempo nas vendas de bebidas, naquele tempo de Carlos Luhm e Irmãos. Era ali que se ajuntava a rapaziada da farra. Viviam a jogar os dados pela despesa das bebidas que tragavam. Quando vinha a freguesia dos caboclos o chefe não estava, e os seus ajudantes do ofício não podiam vender. Aproveitei a ocasião e lhe comprei toda a fabricação dos selins de senhora. Eu embolsava o lucro, e ele gastava na extravagância o que não podia. Resultado: com o tempo teve que fechar a casa e foi se empregar no Governo, na Escola de Artes e Ofícios.” (HATSCHBACH)

Há diversos registros de expedição de alvarás comerciais para o imóvel, destacando-se um emitido no ano de 1949: trata-se de autorização para que o comerciante de origem israelita Feiwisch Lerner abra sua loja de fazendas, a Casa Félix. Lerner, então locatário do pavimento térreo, dividia o imóvel com os também inquilinos Rodrigo e Angelina de Freitas, que residiam no pavimento superior com seus 7 filhos. Mais tarde, Feiwisch e sua esposa Elsa Lerner adquiriram o sobrado em sua totalidade, mantendo o comércio no pavimento térreo e passando a residir no pavimento superior. Nesta casa nasceram e foram criados seus cinco filhos: Julio, Clarita, Henrique, Lea e Jaime, ex-prefeito de Curitiba e ex-governador do Paraná.

6.1.2 O arquiteto: Ernesto Guaita

Nascido no ano de 1843, Ernesto Guaita se formou Engenheiro Militar na Academia Militar de Turim, cidade onde nasceu, no ano de 1867. Chegou a servir na Artilharia, até pedir baixa em 1870 para se dedicar à carreira de engenharia, tendo já concluído o Curso Completo de Pontes e Estradas.

De acordo com Cadore (2010), sua vinda para Curitiba, em 1875, se deu através de uma missão técnica do governo italiano; após a conclusão do projeto, optou por permanecer no Brasil, sendo então considerado desertor. Passou a trabalhar de forma independente com topografia, até se envolver nos trabalhos de construção da ferrovia Curitiba - Paranaguá. Segundo Sutil (1996), seu nome tornou-se célebre no ano de 1882, quando retornou a Curitiba e abriu o primeiro escritório de arquitetura da cidade. Em um primeiro momento, seus trabalhos de maior notoriedade envolveram questões relativas ao planejamento urbano; Cadore (2010) afirma que Ernesto Guaita foi o responsável pelo primeiro plano de expansão da cidade de Curitiba, datado

de 1888. Neste plano já estavam previstas as avenidas Visconde de Guarapuava, Sete de Setembro e Silva Jardim, de grande largura e importância, a urbanização da atual Rua Barão do Rio Branco e a inserção de praças na região central da cidade, seguindo as tendências sanitistas do momento. É também de sua autoria a primeira planta cadastral de Curitiba, elaborada também em 1888.

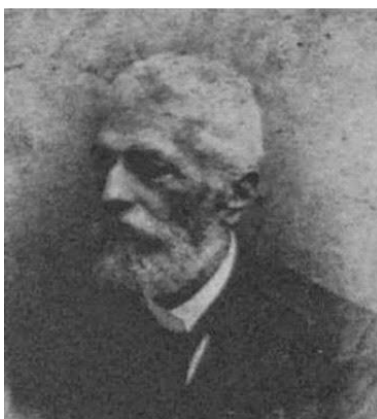


Figura 41 - Ernesto Guaita. Fonte: Boletim Casa da Memória

No ano de 1891, Guaita foi convidado pelo então presidente do Estado do Paraná, Generoso Marques dos Santos, para projetar uma nova sede para a Câmara Municipal. Neste momento foi construído o Palácio Rio Branco, que sedia o Poder Legislativo Municipal até os dias de hoje. Dada a importância e grandiosidade deste projeto, Ernesto Guaita passou a receber cada vez mais solicitações de projetos de grande destaque; são também de sua autoria a Residência Weiss, que foi renomeada Palácio da Liberdade ao abrigar o Governo do Estado e hoje abriga o Museu da Imagem e do Som, o Palácio Garibaldi, sede da Sociedade Garibaldi, e a Residência Cunha, atual sede de uma agência do Banco Itaú, que se destaca na paisagem da Rua XV de Novembro através de seu estilo Neogótico. Os quatro edifícios citados se destacam no conjunto de sua obra e sobre eles incide tombamento a nível estadual, além de proteção municipal através do decreto que institui as Unidades de Interesse de Preservação.

De personalidade forte, Ernesto Guaita se envolveu em diversas situações polêmicas, perdendo gradativamente seu prestígio. Pouco se sabe dos últimos anos de sua vida; faleceu no ano de 1914, em péssimas condições financeiras, e foi sepultado na ala dos imigrantes italianos do Cemitério do Água Verde.

Em termos formais, Ernesto Guaita não apresentou um trabalho inovador; desenvolveu seus projetos no estilo eclético, dominante no país naquele momento. No entanto, pode-se afirmar que foi pioneiro ao trazer o estilo para Curitiba, de modo que sua importância não deve ser desprezada.

6.1.3 Levantamento arquitetônico

Os desenhos das páginas que seguem foram desenvolvidos pela autora, com base no projeto original do sobrado e em fotografias que retratam sua situação atual.

PRANCHA 1

PRANCHA 2

PRANCHA 3

PRANCHA 4

6.1.4 Estado de conservação

O estado de conservação do imóvel deve ser avaliado em separado para os pavimentos térreo e superior.

No pavimento térreo, a configuração de um único ambiente foi mantida. Observa-se a substituição do assoalho por laje de piso com revestimento cerâmico, a instalação de pontos de hidráulica, a presença de pilares de concreto na mesma posição onde havia pilares de madeira e a descaracterização da fachada. As quatro portas com verga em arco que constam no projeto original, sendo duas centrais de mais destaque e duas laterais em menor tamanho, foram substituídas por duas grandes aberturas de verga reta com portas de aço de enrolar. Acima das novas portas foi instalada uma pequena marquise, e acima desta, duas aberturas com fechamento em blocos de vidro, favorecendo a iluminação do interior do pavimento térreo; a alteração já pode ser observada em fotografia de 1979.



Figura 42 - Casa Félix no ano de 1979. Observa-se a descaracterização dos vãos no pavimento inferior. Fonte: IPPUC

A alteração dos vãos exigiu alterações estruturais: na fachada podem ser observados quatro pilares, que seguem evidentes do embasamento ao coroamento da edificação. Para permitir a abertura dos vãos, os dois pilares centrais foram retirados no pavimento térreo, insinuando a presença de uma viga de concreto acima das aberturas com fechamento em vidro, com pontos de apoio nas extremidades e apenas um ao centro. Os pilares internos não contribuem com a sustentação da cobertura, mas são interrompidos à altura de uma viga localizada no eixo de simetria da fachada. Esta tem função de sustentação do barroteamento do assoalho do pavimento superior, mantido até a atualidade.



Figura 43 - Interior do pavimento térreo em 2013. Fonte: IPPUC



Figura 44 - Interior do pavimento térreo em 2013. Apesar da descaracterização de materiais, a conformação do espaço como um grande ambiente foi mantida. Fonte: IPPUC

Ao contrário do térreo, o pavimento superior encontra-se conservado em sua configuração e acabamentos, no interior e na fachada.

Com exceção das portas em aço, as esquadrias do imóvel são, muito provavelmente, originais. No pavimento superior, na elevação da Rua Barão do Rio Branco, constituem-se de duas janelas e duas portas de madeira com vidraça, de duas folhas cada, sendo as portas almofadadas abaixo do alinhamento do peitoril das janelas. Os quatro vãos possuem bandeira fixa em forma de arco com vidraça. Na elevação oposta, as esquadrias são menos imponentes, possuindo verga reta e menor largura. O esquema geral se mantém: portas e janelas com duas folhas envidraçadas, portas almofadadas abaixo da linha do peitoril das janelas, bandeira fixa envidraçada. O mesmo modelo de folhas e bandeira é observado nas portas internas do pavimento superior, havendo apenas a adaptação do batente para instalação nas paredes de madeira e a inclusão de vistas não existentes nas esquadrias instaladas na alvenaria.



Figura 45 - Pavimento superior fotografado em 2013. Observa-se a manutenção do piso em madeira, com réguas estreitas, e das esquadrias internas. Fonte: IPPUC



Figura 46 - Pavimento superior em 2013. Observa-se a instalação de grades internamente às esquadrias externas. O forro em madeira também foi mantido. Fonte: IPPUC



Figura 47 - Fachada do sobrado no ano 2013. Fonte: IPPUC

Observa-se ainda questões menores como a instalação de estrutura metálica na fachada, possivelmente com função de suporte para equipamento publicitário, passagem de fiação elétrica de forma desordenada sobre a marquise, além de outras relativas à ausência de manutenção adequada do bem, como o acúmulo de sujidades e presença de pichações na fachada, descascamento da pintura na parte inferior do balcão e perda de elementos decorativos (pinhas e ânforas) antigamente presentes sobre a platibanda.



Figura 48 - Fachada do imóvel em 2016. Observa-se o acúmulo de sujidades e a rápida degradação por ação antrópica (vandalismo) desde o registro anterior. Fonte: Acervo da autora

6.1.5 Inserção na proposta

Por atuar como palco de manifestações culturais, considera-se aqui apropriada a instalação do Conservatório de MPB em um imóvel antigo, situado em região histórica da cidade e considerado patrimônio cultural do município. A relação da instituição com sua sede atual também foi levada em consideração, buscando-se manter a relação com os imóveis históricos como uma identidade da instituição.

A Casa Félix foi escolhida dentre tantas opções que contam com suas próprias histórias pela localização favorável, fácil acesso, e disponibilidade de amplo lote desocupado ao seu lado, capaz de abrigar um novo edifício que se integre ao sobrado e abrigue as funções do CMPB, atendendo a requisitos de qualidade do espaço construído.

6.2 ASPECTOS LEGAIS: USO E OCUPAÇÃO DO SOLO

O projeto será desenvolvido em terreno que engloba dois lotes, sendo aquele em que se situa a Casa Félix e lote vizinho, desocupado.



Figura 49 - Situação dos terrenos de trabalho. Fonte: Google Maps com intervenção da autora

Lote 1 (Casa Félix)

Indicação Fiscal: 12.093.014

Área aproximada: 460m²

Testada: R. Barão do Rio Branco

Lote 2

Indicação Fiscal: 12.093.031

Área aproximada: 2.610m²

Testadas: R. Barão do Rio Branco; Av. Visconde de Guarapuava

6.2.1 Zoneamento

Os lotes eleitos para o desenvolvimento do projeto situam-se na Zona Central. Sobre a R. Barão do Rio Branco incide o Decreto Municipal nº 186/2000, que protege a paisagem urbana peculiar da via através da criação do Setor Especial Eixo Barão-Riachuelo. Assim, há critérios de zoneamento conflitantes para o Lote 2, situação que se manterá com a unificação dos lotes para fim de construção. Por se tratar de condição mais restritiva, o novo edifício atenderá aos parâmetros determinados para o Setor Especial.

Permitido o uso Comunitário: Lazer e Cultura

Coeficiente de Aproveitamento: 3,6

Taxa de Ocupação máxima: 100% para o térreo e primeiro pavimento; 50% para os demais pavimentos

Altura máxima: 13m para o embasamento, limitado a 3 pavimentos; altura livre para torre vertical. Havendo UIP no mesmo lote ou lote confrontante, a altura do embasamento fica também limitada à altura da platibanda desta.

Afastamento das divisas: não exigido no térreo e primeiro pavimento; 2m para os demais pavimentos.

Taxa de Permeabilidade: não exigida.

6.2.2 Setor Especial Barão-Riachuelo

O Setor Especial Barão-Riachuelo se justifica pela necessidade de preservar o patrimônio edificado e a uniformidade da paisagem da via, visando a revitalização e valorização da região. Todo projeto a ser executado em lote com testada para a Rua Barão do Rio Branco e Rua Riachuelo deve passar por análise da Comissão de Avaliação do Patrimônio Cultural (CAPC) para aprovação, além dos demais órgãos competentes.

Além da regulamentação da paisagem, são consideradas edificações de relevância individual aquelas cadastradas como Unidades de Interesse de Preservação. Estas não podem ser mutiladas ou de qualquer forma descaracterizadas, sob pena de ação legal; caso as alterações já tenham sido

realizadas, cabe ao proprietário a recomposição do imóvel de acordo com orientação da CAPC.

Novas edificações no setor devem atender ao disposto no Parágrafo 1 Artigo 6 do Decreto Municipal 186/2000:

“As obras decorrentes do “caput” deste artigo sujeitam-se a influência restritiva das Unidades de Interesse de Preservação - UIPs mais próximas, no que diz respeito ao limite de altura, modulação, volumetria, escala, cor, materiais construtivos e revestimentos utilizados nas fachadas e coberturas, devendo manter uma aparência neutra com relação à paisagem urbana.” (CURITIBA, 2000)

7 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO

7.1 DIRETRIZES DE PROJETO

Criar um espaço de aprendizado e prática musical vivo, onde a música se faça presente das mais diversas formas.

Prover espaços comuns que estimulem o convívio dos estudantes e possibilitem a prática musical espontânea; criar áreas de permanência convidativas ao público interno e externo.

Possibilitar apresentações de diferentes portes, permitindo aos alunos a adaptação à experiência de palco, provendo estímulo ao aperfeiçoamento e oferecendo à comunidade um espaço para apreciar música.

Prover um espaço com condições técnicas e acústicas adequadas, garantindo a ausência de interferências sonoras e a qualidade do som em cada ambiente.

7.2 DIRETRIZES DE INTERVENÇÃO NO IMÓVEL HISTÓRICO

Manutenção de todos os elementos originais, devendo receber medidas de restauro e proteção conforme o caso, evitando ao máximo substituições.

Recomposição dos vãos, esquadrias e elementos da fachada, de acordo com as possibilidades e documentação existente. Não havendo documentação suficiente para dar respaldo a recomposição de determinados elementos, optar por intervenções neutras, com a marca da arquitetura contemporânea.

Remoção da marquise e outros elementos estranhos, como fios de luz, tubulações e equipamentos publicitários. No interior, remoção de revestimentos não originais no pavimento térreo, grades instaladas nas portas e janelas, e demais elementos não originais que prejudiquem a leitura do imóvel.

Realização de adaptações ao novo uso da forma menos agressiva possível, dando preferência à instalação no imóvel histórico de funções que não exijam grandes intervenções.

7.3 PROGRAMA

O programa foi desenvolvido tendo em vista a necessidade atual do CMPB, de modo a aumentar sua capacidade de atendimento e melhorar a qualidade do ambiente construído.

Todos os espaços devem apresentar boas condições de iluminação, ventilação, e possuir a estrutura necessária em termos de instalações e mobiliário para garantir seu bom uso sem a necessidade de adaptações ou improvisos. O projeto deve atender a toda a legislação e conjunto de normas pertinente a sua localização, uso e porte.

SETOR PEDAGÓGICO – 885m²

Salas de aula teóricas – 90m²

Duas salas de 45m² para turmas de até 20 pessoas.

Observações: instalação de suporte para multimídia.

Salas de aula para canto – 60m²

Duas salas de 30m² para turmas de até 10 pessoas.

Observações: presença de piano.

Salas de aula para instrumentos – 240m²

Oito salas de 30m² para turmas de até 10 pessoas.

Observações: presença de piano em 50% das salas.

Salas de aula para instrumentos de percussão – 70m²

Duas salas de 35m² para turmas de até 10 pessoas.

Observações: presença de bateria.

Depósito de instrumentos – 30m²

Observações: controle de temperatura e umidade.

Biblioteca e Fonoteca – 250m²

Observações: controle de temperatura e umidade.

Sanitários – 30m²

Circulação – estimativa de 15% da área total

SETOR ADMINISTRATIVO – 350m²

Recepção e controle de acesso – 25m²

Secretaria com área de espera – 60m²

Arquivo – 20m²

Sala da administração – 25m²

Sala da coordenação de ensino – 25m²

Sala dos professores – 50m²

Sala de reuniões – 50m²

Sanitários – 30m²

Copa – 20m²

Circulação – Estimativa de 15% do total

USOS ESPECIAIS – 2.195m²

Sala de audições para 50 pessoas – 70m²

Observações: ambiente flexível, pode ser usada para ensaio dos grupos artísticos.

Depósito de materiais cenográficos – 30m²

Sala de concertos para 250 pessoas – 275m²

Foyer – 200m²

Estúdio de gravação – 45m²

Observações: estúdio de gravação e sala técnica.

Café – 70m²

Área de exposição – 150m²

Espaço de estar com estrutura para pequenas apresentações – 200m²

Estacionamento para 40 carros – 1000m²

Circulação – estimativa de 15% da área total (exceto garagem)

Área total do conservatório: 3.430m²

8 REFERÊNCIAS

Dois museus na casa histórica. **Jornal do Estado**, Curitiba, 09 ago. 1983.

Praça das Artes / Brasil Arquitetura. **Archdaily**: 04 mar. 2013. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/339274/praca-das-artes-brasil-arquitetura>>. Acesso em: 06 nov. 2016.

School of Music in Lisbon / João Luís Carrilho da Graça. **Archdaily**. 10 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.archdaily.com/206489/school-of-music-in-lisbon-joao-luis-carrilho-da-graca>>. Acesso em: 06 nov. 2016.

I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS EM MONUMENTOS. **Carta de Atenas**. Atenas: Escritório Internacional dos Museus, 1931.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUITETOS E TÉCNICOS DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS. **Carta de Veneza: Carta internacional sobre conservação e restauração dos monumentos e sítios**. Veneza: ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios Históricos, mai. 1964.

19ª SESSÃO UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Recomendação de Nairóbi**. Nairóbi: UNESCO, 1976.

BERANEK, L. L. **Music, Acoustics & Architecture**. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1962.

BERTHO, B. C. Conversa com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz: A trajetória do Brasil Arquitetura. **Vitruvius**. São Paulo: ano 12, ed. 045.01, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/12.045/3725?page=1>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

BRANDÃO, L. Velho invólucro do novo. **Design & Interiores**. São Paulo: ed. 41, n. 7, p 78-81, 1994.

BRANDI, C. **Teoria da Restauração**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**.

Brasília: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Diário Oficial da União**, 23 dez. 1996.

BRASIL. Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial da União**, 19 ago. 2008.

BRASIL ARQUITETURA. **Praça das Artes**. Disponível em:

<<http://brasilarquitetura.com/projetos/praca-das-artes/>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

CADORE, A. **A produção arquitetônica de Ernesto Guaita em Curitiba**. 193 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

CANNATÁ, M.; FERNANDES, F. **A tecnologia na arquitectura contemporânea**. Lisboa: Estar Editora, 2000.

CELINSKI, C. M. **Conservatório de música em ruína industrial**. 132 f. Monografia (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

CURITIBA. Alvará de Comércio n. 8857. Curitiba: **Livro 22**, p. 71. 1930.

CURITIBA. Alvará de Comércio n. 57. Curitiba: **Livro 48**. 1949.

CURITIBA. Decreto nº 186, de 04 de abril de 2000. Dispõe sobre Setor Especial Eixo Barão-Riachuelo e dá outras providências.

CURITIBA. Lei nº 9.800, de 03 de janeiro de 2000. Dispõe sobre o Zoneamento, Uso e Ocupação do Solo no Município de Curitiba e dá outras providências.

DILLER SCOFIDIO + RENFRO. **Alice Tully Hall**. Disponível em:

<<http://www.dsrrny.com/projects/alice-tully-hall>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

DILLER SCOFIDIO + RENFRO. **The Juilliard School**. Disponível em:
<<http://www.dsrrny.com/projects/juilliard-school>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

ESCOLA DE MÚSICA UFRJ. **Histórico**. Disponível em:
<http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64>. Acesso em: 15 nov. 2016.

FRANJNDLICH, R. U. Sonoro Monolito. **AU**. São Paulo: ed. 227, n. 28, p 24-33, 2013.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Conservatório de MPB de Curitiba**. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/conservatorio-de-mpb-de-curitiba/>>. Acesso em: 08 set. 2016.

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **O CMPB**. Disponível em:
<<http://www.conservatoriodempb.com.br/cmpb.htm>>. Acesso em: 08 set. 2016.

GOLDBERGER, P. Center stage: The new Alice Tully Hall bodes well for other Lincoln Center renovations. **The New Yorker**. 02 fev. 2009. Disponível em:
<<http://www.newyorker.com/magazine/2009/02/02/center-stage-2>>. Acesso em> 28 nov. 2016.

HATSCHBACH, J. G. **Memórias**. Disponível em:
<<http://sti.br.inter.net/rkyrmse/Memorias.htm>>. Acesso em: 19 out. 2016.

INSTITUTO DE PESQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA. **Casa Félix: 12.093.014**.

JARDIM, V. L. G. O músico professor: percurso histórico da formação em Música. In: LIMA, S. R. A. (Org.). **Ensino, música e interdisciplinaridade**. Goiânia: Editora Vieira, 2009. p. 11-57.

LE MOS, C. A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

LENTZ, L.C. The Juilliard School. **Architectural Record**. 15 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.architecturalrecord.com/articles/7656-the-juilliard-school?>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

LYRA, C. C. **Preservação do patrimônio edificado: A questão do uso**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016.

MINISTÉRIO DE INSTRUÇÃO PÚBLICA – GOVERNO DA ITÁLIA. **Carta do Restauro**. 1972.

NAVOLAR, J. D. **A arquitetura resultante da preservação do patrimônio edificado em Curitiba**. Curitiba: Factum Pesquisas Históricas, 2011.

ROCHA, L. S; SCHMID, A. L. Definições da acústica arquitetônica: avaliação objetiva e subjetiva. In: SCHMID, A. L. (Org.). **Espaços para aprender e ensinar música: construção e adequação**. Ministério da Cultura e Ministério da Educação, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior – CAPES, 2013. p. 12-15.

ROMANELLI, G. Educação Musical no Brasil: conquistas e desafios. In: SCHMID, A. L. (Org.). **Espaços para aprender e ensinar música: construção e adequação**. Ministério da Cultura e Ministério da Educação, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior – CAPES, 2013. p. 7-11.

ROSSI, A. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO DE CURITIBA. **Consulta para fins de construção: I.F. 12.093.014**. Gerada em:
<http://www5.curitiba.pr.gov.br/gtm/gam/gam_form.asp>. Acesso em: 27 set. 2016.

SECRETARIA MUNICIPAL DE URBANISMO DE CURITIBA. **Consulta para fins de construção: I.F. 12.093.031**. Gerada em:
<http://www5.curitiba.pr.gov.br/gtm/gam/gam_form.asp>. Acesso em> 27 set. 2016.

SUTIL, M. S. **O Espelho e a Miragem: Ecletismo, Moradia e Modernidade na Curitiba do Início do Século**. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1996.

THE JUILLIARD SCHOOL. **A Brief History**. Disponível em:
<<http://www.juilliard.edu/about/brief-history>>. Acesso em: 28 nov. 2016.